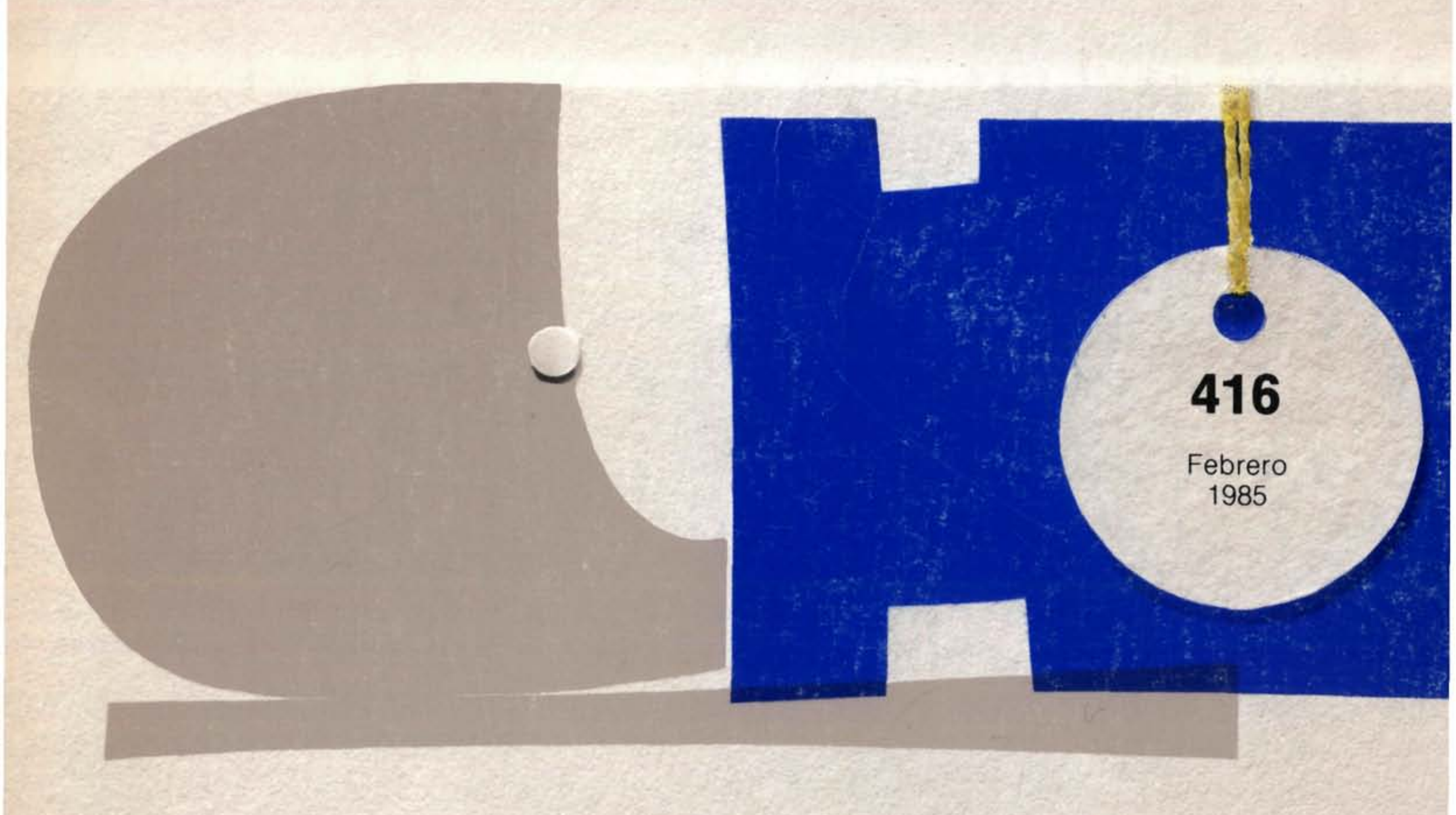
Inéditos de Julio CORTÁZAR y Jaroslav SEIFERT
ARELLANO: *El Güegüence* o la esencia mestiza de Nicaragua
USCATESCU: La otra cara de la libertad
Fernando ORTIZ: T. S. ELIOT en Luis CERNUDA
Blas MATAMORO: Sartre y la moral
Textos sobre ONETTI, Juan Ramón JIMÉNEZ, Macedonio FERNÁNDEZ, Angel CRESPO, Alfonso VALLEJO, VÁZQUEZ MONTALBÁN y Daniel MOYANO



CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

416

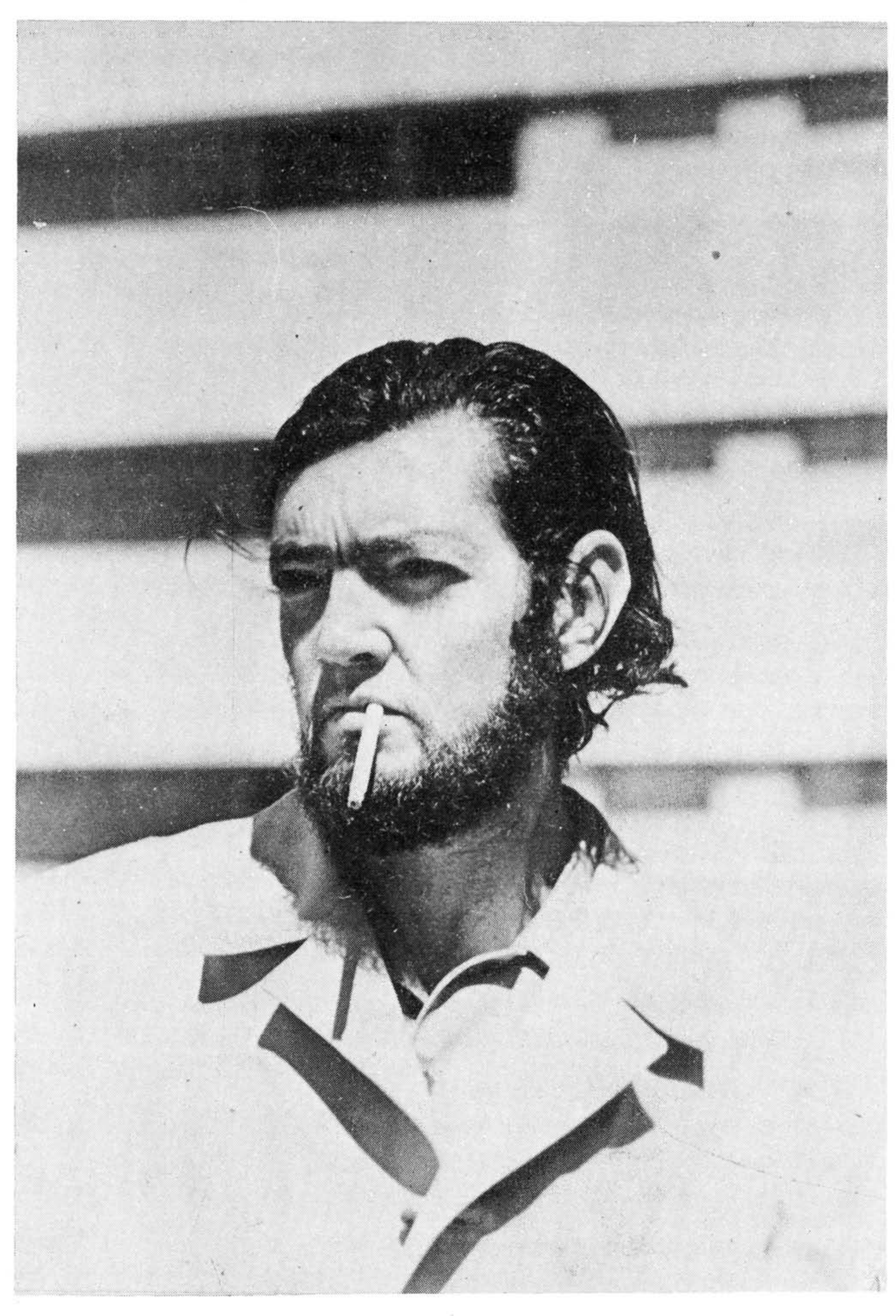
Febrero
1985

PRESIDENTE: José Antonio Maravall. DIRECTOR: Félix Grande. JEFE DE REDACCIÓN: Blas Matamoro. SECRETARIA DE REDACCIÓN: María Antonia Jiménez. SUSCRIPCIONES: Alvaro Prudencio. REDACCIÓN y ADMINISTRACIÓN: Instituto de Cooperación Iberoamericana. Avenida de los Reyes Católicos, 4. Madrid-3. Teléfono 244 06 00, extensiones 267 y 396. DEPÓSITO LEGAL: M. 3.875/1958. ISBN: 0011-250-X. IMPRIME: Gráficas Valencia, S. A. Los Barrios, 1. Polígono Industrial Cobo Calleja. Fuenlabrada (Madrid).

INVENCIONES Y ENSAYOS

NOTAS

Invenciones y ensayos



Julio Cortázar (Foto: Chino Lope)

Adiós, Robinson*

Ruido de avión que desciende.

ROBINSON.—*(Excitado)* ¡Mira, mira, Viernes! ¡La isla!

VIERNES.—Sí, amo.

A la palabra «amo» sigue una risita instantánea y como para sí mismo, apenas una indicación de risa contenida.

ROBINSON.—¿Ves la ensenada? ¡Mira, allá, allá! ¡La reconozco! ¡Allí desembarcaron los caníbales, allí te salvé la vida! ¡Mira, Viernes!

VIERNES.—Sí, amo *(risita)*, se ve muy bien la costa donde casi me comen esos caníbales malos, y eso solamente porque un poco antes mi tribu había querido comérselos a ellos, pero así es la vida, como dice el tango.

ROBINSON.—¡Mi isla, Viernes, vuelvo a ver mi isla! ¡Reconozco todo a pesar de los cambios, todo! Porque como cambios, los hay.

VIERNES.—Oh sí, como cambiar ha cambiado, amo *(risita)*. Yo también reconozco la isla donde me enseñaste a ser un buen esclavo. Allí se ve el lugar donde estaba tu cabaña.

ROBINSON.—Dios mío, hay un rascacielos de veinticuatro..., ¡no, espera, de treinta y dos pisos! ¡Qué maravilla, Viernes!

VIERNES.—Sí, amo *(risita)*.

ROBINSON.—Dime un poco, ¿por qué cada vez que te diriges a mí te ríes? Antes no lo hacías, sin contar que yo no te lo hubiera permitido, pero de un tiempo a esta parte... ¿Se puede saber qué tiene de gracioso que yo sea tu amo, el hombre que te salvó de un destino horroroso y te enseñó a vivir como un ser civilizado?

VIERNES.—La verdad, no tiene nada de gracioso, amo *(risita)*. Yo tampoco comprendo muy bien, es algo completamente involuntario, créeme. He consultado a dos psicoanalistas, uno freudiano y el otro junguiano, para doblar las chances como hacemos en el hipódromo, y para mayor seguridad me hice examinar por una eminencia de la contra-psiquiatría. Dicho sea de paso, éste fue el único que aceptó sin dudar que yo fuera Viernes, el de tu libro.

ROBINSON.—¿Y cuál fue el diagnóstico?

VIERNES.—Todavía está en procesamiento electrónico en Dallas, pero según me informó Jacques Lacan el otro día, se puede sospechar desde ya que se trata de un tic nervioso.

---

* *Cuadernos Hispanoamericanos* agradece a Ricardo Bada, de la *Deutsche Welle,* el habernos facilitado el presente original inédito, y a la agencia ALIA la buena voluntad puesta para autorizar su publicación. Se trata del único texto radiofónico escrito por Julio Cortázar.

ROBINSON.—Ah, bueno, si no es más que eso, ya pasará, Viernes, ya pasará. Mira, vamos a aterrizar. ¡Qué magnífico aeropuerto han construido! ¿Ves las carreteras, ahí y ahí? Hay ciudades por todas partes, se diría que esos son pozos de petróleo... Ya no queda nada de los bosques y las praderas que tanto recorrí en mi soledad, y más tarde contigo... Mira esos rascacielos, ese puerto lleno de yates... ¡Quién podría ya hablar de soledad en la isla de Juan Fernández! ¡Ah, Viernes, ya lo dijo Sófocles, creo, el hombre es un ser maravilloso!

VIERNES.—Sí, amo *(risita)*.

ROBINSON.—*(Para sí mismo.)* La verdad es que me joroba un poco con su risita.

VIERNES.—Lo que no entiendo, amo, es por qué has querido volver a visitar tu isla. Cuando se lee tu libro con verdadero espíritu crítico, el balance de tu estancia en la isla es bastante nefasto. La prueba es que cuando te rescataron, casi te vuelves loco de alegría, y si al ver alejarse las costas de Juan Fernández no les hiciste un corte de mangas, fue tan sólo porque eres un caballero británico.

ROBINSON.—Ah, Viernes, hay cosas que los indios como tú no pueden comprender a pesar de lo mucho que los ayudamos a diplomarse en las mejores universidades. La noción del progreso te está vedada, mi pobre Viernes, y hasta diría que el espectáculo que ofrece nuestra isla desde el aire te decepciona o te inquieta; algo de eso leo en tus ojos.

VIERNES.—No, amo *(esta vez sin la risita)*. Yo sabía muy bien lo que íbamos a encontrar. ¿Para qué tenemos la TV y el cine y el National Geographic Magazine? No sé realmente por qué estoy inquieto y hasta triste; tal vez en el fondo sea por ti, perdóname.

ROBINSON.—*(Riendo.)* ¿Por mí? ¡Pero si tienes ante tus ojos al ser más feliz del universo! ¡Mírame bien, y mira el espectáculo que despliega sus alfombras ahí abajo!

VIERNES.—Hm.

ROBINSON.—¿De qué podría yo quejarme si en este momento asisto no solamente a la realización de mis sueños de progreso y de civilización, sino a los de toda la raza blanca, en todo caso la británica para estar más seguros?

VIERNES.—Sí, amo *(risita)*, pero todavía no has visto la isla de cerca. Tu alegría podría ser prematura, es algo que yo siento con la nariz, si me perdonas.

ROBINSON.—¡Con la nariz! Oh, Viernes, después de la educación que te hemos dado...

VIERNES.—Desde luego impecable, amo *(risita)*. Lo que no entiendo es que el avión no cesa de dar vueltas sobre la isla.

ROBINSON.—Pienso que el piloto me rinde un conmovedor homenaje, Viernes, dándome la oportunidad de ver en detalle mi querida isla convertida en un paraíso moderno. ¡Ah, ahora sí aterrizamos! Prepara nuestro equipaje de mano. Cuando retires las valijas, cuéntalas bien, cinco mías y tu bolsa de arpillera.

Ruido de avión que aterriza, descenso de los pasajeros, marcha por largos pasillos, etc.

ALTAVOZ.—Los pasajeros con destinación a Buenos Aires, Quito, Santiago y Panamá, sigan el corredor marcado con flechas verdes. Los pasajeros con destinación a Houston y San Francisco, sigan el corredor marcado con flechas azules. Los

pasajeros que permanecen en Juan Fernández, sigan el corredor marcado con flechas amarillas y esperen en el salón del fondo. Gracias.

ROBINSON.—¿Ves, Viernes? ¡Qué organización! Antes había toda clase de confusiones en los aeropuertos, y yo me acuerdo muy bien de que...

ALTAVOZ.—Atención, pasajeros con destinación a Buenos Aires. Al final del corredor marcado con flechas verdes, deberán dividirse en dos grupos, las damas a la izquierda y los caballeros a la derecha; los menores de edad permanecerán con su padre o su madre según prefieran. Las damas entrarán en la sala marcada con D, y los caballeros en la marcada C. Atención, pasajeros con destinación a Quito. Cuando hayan llegado al final del...

ROBINSON.—Es extraordinario, realmente. ¿Te das cuenta, Viernes de que aquí se ha eliminado toda posibilidad de error?

VIERNES.—Me basta con que tú lo digas, amo (*risita)*.

ROBINSON.—Esa cuestión de tu tic nervioso... En fin, ahí está el salón que nos anunciaron; supongo que las autoridades me estarán esperando para darme la bienvenida.

ALTAVOZ.—Los pasajeros que permanecen en Juan Fernández pasarán las formalidades de policía y aduanas en las ventanillas uno a diez, con arreglo a la inicial de sus apellidos. Se ruega al señor Robinson Crusoe dirigirse a la puerta marcada «Oficial».

ROBINSON.—¡Ah, perfecto, perfecto! Ahora verás, Viernes, que...

FUNCIONARIA.—¿Señor Crusoe? Mucho gusto. Pase por aquí.

ROBINSON.—Viajo con mi...

FUNCIONARIA.—Su secretario irá a la ventanilla V. Pase, por favor.

ROBINSON.—Pero es que nosotros...

VIERNES.—No te preocupes, amo *(risita)*, ya nos encontraremos en alguna parte, yo me ocupo de las maletas.

FUNCIONARIA.—Señor Crusoe, lo he hecho llamar aparte porque el gobierno de Juan Fernández quisiera evitarle toda dificultad durante su estancia en la isla.

ROBINSON.—¿Dificultad? Yo esperaba que...

FUNCIONARIA.—Sabíamos de su llegada, y haremos lo posible para que su visita sea agradable. Como usted sabe, nuestras relaciones con su país no están precisamente cortadas pero sí en una situación crítica, de modo que mi gobierno se excusa de no recibirlo públicamente. Trataremos de facilitarle todo lo que usted desee, en la medida de nuestras posibilidades, pero preferiríamos que usted se mantenga lo más alejado posible...

ROBINSON.—¿Alejado?

FUNCIONARIA.—... de contactos inútiles con el exterior, quiero decir con el público en general, la gente de la calle y de los cafés.

ROBINSON.—Pero yo...

FUNCIONARIA.—De aquí lo llevarán directamente al hotel, y el gerente tiene instrucciones para darle una habitación lo más aislada posible, incluso con un ascensor especial; usted sabe, el gobierno tiene siempre preparados ciertos ambientes especiales para los huéspedes distinguidos, a fin de sustraerlos a los contactos innecesarios.

ROBINSON.—*(En un murmullo.)* Innecesarios...

FUNCIONARIA.—Si quiere usted asistir a la ópera, el gerente se ocupará de obtenerle el billete; lo mismo si quiere visitar el casino o algún museo. En cuanto al interior del país, me temo que esta vez será imposible que salga usted de la capital. Es mi deber señalarle que el sentimiento antibritánico es muy intenso en estos momentos.

ROBINSON.—Pero yo creía que Juan Fernández...

FUNCIONARIA.—Oh, no se trata solamente de un antagonismo hacia su país, sino de alguna manera un antagonismo general.

ROBINSON.—*(Explotando.)* ¿Un sentimiento que va también contra el propio gobierno? *(Silencio prolongado.)* Perdóneme, señora, no quisiera inmiscuirme en... pero realmente esta situación me toma de tal modo de sorpresa...

FUNCIONARIA.—Juan Fernández no es una colonia, señor Crusoe, y somos perfectamente dueños de nuestros sentimientos. Como comprenderá, no podíamos negarnos a su visita, puesto que usted ha vivido en nuestra isla y le ha dado un prestigio mundial, pero acaso no le extrañará saber que desde hace tiempo no permitimos la entrada a ningún extranjero. Como excepción honorable, no dudo de que estará dispuesto a facilitarnos la tarea de protegerlo.

ROBINSON.—*(Como para sí mismo.)* Sí, desde luego, pero yo venía para...

FUNCIONARIA.—*(Casi secamente.)* Al fin y al cabo usted tuvo poca oportunidad de mantener contactos en su visita anterior. Bastará con que lo recuerde, y todo saldrá bien. *(Con mayor calidez.)* Sé que no le doy buenas noticias, señor Crusoe, y si de mí dependiera cambiar aunque sólo fuese un poco esta situación, créame que lo haría.

ROBINSON.—¿Si dependiera de usted? Oh, sí, me gustaría tanto hablar con usted, conocerla mejor... Me resulta difícil aceptar esta situación... No sé, tengo la sensación de que usted me comprende, y que al margen de su deber...

FUNCIONARIA.—Sí, claro que lo comprendo, y si se presenta la oportunidad tendré mucho gusto en hablar de nuevo con usted. Me llamo Nora. Mi marido es el subjefe de policía.

ROBINSON.—Ah.

FUNCIONARIA.—Por supuesto, conozco su libro, es un libro que todo el mundo ha leído aquí. A veces me pregunto por qué, ya que se refiere a un Juan Fernández muy diferente. A menos que...

ROBINSON.—¿A menos que... no sea tan diferente?

FUNCIONARIA.—*(Con su voz oficial.)* Lo dejaremos para otra vez, señor Crusoe. Este señor lo espera para llevarlo a la sala de equipajes donde también lo espera su... secretario. Buenas tardes, y feliz estancia en Juan Fernández.

ROBINSON.—*(Para sí.)* A menos que no sea tan diferente... A menos que... Pero no puede ser, yo vi el rascacielos allí donde se alzaba mi cabaña, yo vi las carreteras, los yates en la rada...

FUNCIONARIA.—Cuando usted quiera, señor Crusoe. Por aquí.

Ruidos de pasillos, de altavoces dando instrucciones.

ROBINSON.—¡Viernes!

VIERNES.—Sí, amo *(risita)*, ya ves que no era para tanto. Tus maletas ya están en el auto, y Plátano nos espera.

ROBINSON.—¿Plátano?

VIERNES.—*(Riendo)* Se llama así, qué quieres. Es el chófer que nos han dado, ya somos amigos.

ROBINSON.—*(Interesado)* Te hiciste amigo de Plátano?

VIERNES.—Claro, nadie se fija demasiado en mí, y Plátano desciende de la misma tribu que yo, lo descubrimos en seguida: los dos tenemos los pulgares muy largos, siempre fue nuestra manera de reconocernos en otros tiempos. Ven, amo, por aquí.

Ruidos de calle, autos y gente que habla animadamente. Música idiota por altavoces que hacen propaganda comercial igualmente idiota.

VIERNES.—Puedes decirme lo que quieras, amo, Plátano no comprende la lengua de Shakespeare. Pareces triste, amo.

ROBINSON.—No, no es eso, pero... ¡Ah, mira esa avenida!

VIERNES.—Es bastante ancha, en efecto.

ROBINSON.—¡Qué edificios extraordinarios! Y las calles llenas de gente, Viernes, de gente.

VIERNES.—No me parece tan extraordinario. Cualquiera creería que dejaste Londres hace veinte años. Esta es una ciudad como cualquier otra, Plátano me explicó todo. Esta noche, si no necesitas de mí, vendrá a buscarme para ir de juerga. Dice que las mujeres tienen una predilección por los pulgares largos, ya veremos.

ROBINSON.—Viernes, la educación que yo te he dado prohíbe que un caballero... En fin, tal vez Plátano querrá llevarnos a los dos, ¿no crees?

VIERNES.—*(Con tristeza)* No, amo, no lo creo. A su manera, Plátano ha sido muy franco conmigo. Tiene consignas y debe cumplirlas.

ROBINSON.—Como Nora... Como el gerente del hotel... y ahí, mira, esa calle angosta con sus mercados abiertos, las muchachas con vestidos de tantos colores, las tiendas iluminadas en pleno día...

VIERNES.—Igual que en Las Vegas, que en Singapur, que en Sao Paulo, amo. Ninguna diferencia con Nueva York, salvo los mercados y un poco las muchachas.

ROBINSON.—*(Para sí)* Y ¿qué voy a hacer yo en el hotel?

PLÁTANO.—*(Una frase en un idioma incomprensible, dirigida a Viernes que se ríe y le contesta en la misma lengua.)*

VIERNES.—El muy desgraciado, no ha perdido palabra, y yo que pensaba que no sabía inglés... Ustedes han hecho bien las cosas, amo, esa lengua la hablan hasta las focas del Artico.

ROBINSON.—¿Qué te dijo?

VIERNES.—Contestó a tu pregunta sobre el hotel. Encontrarás un programa preparado para ti, con horarios y el resto. Simplemente vendrán a buscarte y te traerán de vuelta. Museos y esas cosas.

ROBINSON.—*(Exasperado)* Qué carajo me importan a mí sus museos, ahora. Lo que yo quiero...

VIERNES.—Ya estamos, amo, baja por este lado. *(Dirige una alegre frase a Plátano, que le contesta con una carcajada y otra frase.)*

Ruidos apagados de un gran hotel. Un altavoz aterciopelado llama a un huésped. Música de fondo.

LOCUTOR.—*(Sobre el ruido de la acotación)* Horas más tarde...

ROBINSON.—Quédate todavía un poco, Viernes. Mira, pidamos whisky y bebamos juntos. Me imagino que tu habitación es tan buena como la mía, ¿verdad?

VIERNES.—No, amo. Es una habitación para criados, muy pequeña y con una ventana que da a un agujero de ventilación.

ROBINSON.—Protestaré, voy a llamar al gerente y...

VIERNES.—No, amo, no vale la pena. Para lo que voy a estar en esa pieza... Además tiene una ventaja que me explicó Plátano, y es que puedo subir por la escalera de servicio, y si por la noche hay alguien que me acompaña, nadie se dará cuenta de nada.

ROBINSON.—Y yo, ¿Viernes? Este programa es abrumador. Es interminable y aburrido, no me dejan un momento libre salvo las horas de sueño. Si por lo menos entonces... En fin, tú me comprendes, no es que yo necesite especialmente encontrar a...

VIERNES.—Claro que comprendo, amo. Mira, si tú no te ofendes y sobre todo si ellas no se ofenden, yo vendré a buscarte por la noche y te cederé mi lugar, o lo compartiremos.

ROBINSON.—Viernes, ¡cómo te atreves!

VIERNES.—Discúlpame, amo *(risita)*.

Suena el teléfono

ROBINSON.—Crusoe, sí. / Sí, sí, reconozco su voz. / ¿Dentro de media hora? Sí, claro, la esperaré abajo. / Ah, otro funcionario. / Comprendo, Nora, pero.... / Sí, supongo. Otra vez, entonces. / Sí, yo también espero. / Gracias.

VIERNES.—Pareces triste, amo.

ROBINSON.—No me fastidies con tus curiosidades. No estoy para nada triste. *(Pausa)* Bueno, sí, más bien decepcionado. Perdóname, no quise ser grosero.

VIERNES.—¿Me dirás quién es Nora, amo?

ROBINSON.—Casi no la conozco, es la persona que me recibió en el aeropuerto. Ahora me avisa que van a venir a buscarme. Por un momento pensé en ella.... En fin, es una visita al museo de antropología.

VIERNES.—¿Por qué no le pediste que te acompañara, amo?

ROBINSON.—Porque me hizo saber bien claro que no sería ella quien vendría a buscarme sino el conservador del museo. Tal vez mañana... Sí, tal vez mañana sea ella quien venga... *(repite para sí la frase)*.

Pausa. Leit-motiv, apagadamente.

VIERNES.—Bueno, si no necesitas de mí por el momento...

ROBINSON.—¿Te vas a encontrar con Plátano?
VIERNES.—*(Con una gran risa de felicidad)* ¿Cómo adivinaste, amo?

Puerta que se cierra. Silencio y juego Leit-motiv apenas audible. Bruscos pasos, click del teléfono.

LOCUTOR.—*(Sobre el ruido de la acotación)* La noche del mismo día...

ROBINSON.—El gerente, por favor. *(Breve pausa)* Crusoe, sí. He estado leyendo el programa. / Desde luego, excelente. / Pero yo quisiera ver algunas cosas en el programa. / Por ejemplo, el rascacielos que han construido en el lugar donde estaba mi cabaña. / De acuerdo, trate de averiguar en seguida. / ¿Me están esperando? Bajo en seguida.

Leit-motiv. Se oyen intercaladamente, frases típicas de los guías que explican monumentos, la voz de Robinson que agradece, luego música popular y estridente, las voces y las risas de Viernes y de Plátano en una fiesta, ruido de besos, muchachas que ríen y cantan. Progresivamente vuelta al leit-motiv melancólico, frases protocolores, brindis, explicación de un monumento, breves comentarios de Robinson.

LOCUTOR.—*(Sobre el ruido de la acotación)* Poco después en el hotel...

VIERNES.—Buenos días, amo. ¿Has descansado bien? No se diría, tienes cara de haber dormido poco.

ROBINSON.—Así es, dormí muy mal después de la última visita.

VIERNES.—No era así en los tiempos de la cabaña, me acuerdo de que dormías tan bien como yo, que soy un plomo, y que una vez me dijiste que casi nunca soñabas.

ROBINSON.—Es verdad... Casi nunca soñaba, había tanta paz en torno a mí...

VIERNES.—Pero la soledad te pesaba, sin embargo. Me dijiste que mi llegada te salvó de la melancolía.

ROBINSON.—Sí, era duro vivir solo en la isla, Viernes. No era posible que mi destino fuera ese, y sin embargo empiezo a creer que hay soledades peores que la de estar simplemente solo. Dame otro poco de café, Viernes, ¿sabes?, ayer por la tarde me llevaron a ver el rascacielos.

VIERNES.—¿Fuiste con Nora, amo?

ROBINSON.—No, con un funcionario especialista en construcciones. Me dijo que el edificio era un modelo casi insuperable, y le creo. Pero a mí me pareció igual que los de Londres, igual que todos los edificios ahora. La gente entraba y salía como si no se conociera, sin decirse palabra, apenas saludándose en los ascensores o en los corredores.

VIERNES.—¿Por qué esperabas otra cosa, amo? Tú mismo lo dices, aquí es lo mismo que en Londres o Roma. La isla sigue desierta, si puedo hablar así.

ROBINSON.—*(Después de una pausa)* La isla sigue desierta... Tal vez tienes razón. Mi isla sigue desierta, mucho más desierta que cuando el mar me vomitó en la costa...

VIERNES.—Es difícil imaginarlo, amo. Plátano me explicó que la isla tiene dos millones y medio de habitantes, y el gobierno ya se está ocupando del control de nacimientos.

ROBINSON.—*(Irónicamente)* Desde luego, todo termina en eso, es la única solución que son capaces de imaginar. Y entre tanto hay dos millones y medio de hombres y

de mujeres que se desconocen entre sí, de familias que son otras tantas islas. Como en Londres, claro. *(Pausa)* No sé, acaso aquí hubiera podido ser distinto....

VIERNES.—¿Por qué amo? ¿Por qué aquí y no en Londres o Roma?

ROBINSON.—No lo sé, Viernes, era como una esperanza vaga cuando decidí volver a pesar de todo lo que me decían. Estúpidamente pensé, ahora lo veo, que éste podía ser el lugar donde mi soledad de antaño se viera reemplazada por su contrario, por la inmensa maravilla de sonreírse y hablarse y estar cerca y hacer cosas juntos...Pensé que el libro habría servido para algo, para mostrar a la gente el pavor de la soledad y la hermosura de la reunión, del contacto... ¿Tú sabes, verdad, que el libro ha sido casi tan leído como *El Quijote* o *Los tres mosqueteros?* Bien podía yo hacerme algunas ilusiones, pero ya ves...

Golpean a la puerta.

VOZ DE UN EMPLEADO DEL HOTEL.—La señora St. John espera abajo, señor Crusoe.

ROBINSON.—¡Nora! *(Pausa)* Dígale que bajo en seguida. *(Pausa)* Dame el completo gris, Viernes. Corbata azul. ¡Apúrate, hombre! Fíjate si mis zapatos negros están bien lustrados.

VIERNES.—Sí, amo *(Risita)*.

Música de sordina del hotel, rumores del lobby. Tintineo de hielo en las copas.



Julio Cortázar (Foto: Colette Portal)

NORA.—Completamente extraoficial, Robinson. Y solamente un cuarto de hora, porque mis horarios son tan estrictos como los suyos.

ROBINSON.—No sé cómo darle las gracias, Nora. Que usted haya sospechado...

NORA.—¿Sospechado?

ROBINSON.—Sí, que esta visita a Juan Fernández no es lo que yo había esperado.

NORA.—Usted está solamente de visita. Yo tengo que vivir aquí.

ROBINSON.—¿Por qué lo acepta? ¿Por qué los dos, por qué todos, finalmente lo aceptamos?

NORA.—No lo sé, porque para empezar tampoco sé qué es lo que aceptamos. Juan Fernández es una isla maravillosa, y su pueblo, usted lo ha visto... en fin, casi lo ha visto.... es un pueblo igualmente maravilloso. El clima...

ROBINSON.—No hable como la mujer del subjefe de policía, por favor. Yo sé por qué ha tenido la bondad de venir a hablar un momento conmigo. Usted ha venido no solamente porque se ha dado cuenta de mi desengaño y de mi tristeza, sino porque también usted está desengañada y triste.

NORA.—*(Después de una pausa)* Es verdad, pero no se puede hacer nada contra eso.

ROBINSON.—Sí, me temo que ya sea tarde para gentes como usted y yo. Pero en cambio hay otros que....

NORA.—¿Otros?

ROBINSON.—No se ría, pero pensaba en mi criado Viernes, en su amigo Plátano, en la gente que todavía creemos educar y dominar, nuestros hijos culturales por así decirlo.

NORA.—*(Con la voz de la funcionaria)* Oh, esa gente piensa y siente de otra manera. Sus problemas son de otra naturaleza, no pueden entendernos.

ROBINSON.—O al revés, acaso. No sé, soy incapaz de ver con claridad después de que volví a mi isla. Antes todo era tan neto, Nora, tan claro. Usted leyó el libro, ¿verdad? En cada página había alguna referencia llena de gratitud hacia los designios de la providencia, la ordenación del Gran Relojero, la lógica impecable de los seres y de las cosas.

NORA.—A mí me gustó sobre todo la parte en que usted le salva la vida a Viernes, y poco a poco lo hace ascender de su innoble condición de caníbal a la de ser humano.

ROBINSON.—A mí también me gustaba mucho esa parte, Nora. Hasta hace una semana.

NORA.—*(Sorprendida)* ¿Por qué ha cambiado de opinión?

ROBINSON.—Porque aquí estoy viendo que las cosas resultaron diferentes. Cuando usted dice que elevé a Viernes de la condición de caníbal a la de un ser humano, es decir, cristiano, es decir, civilizado, yo pienso que desde hace una semana lo que más aprecio en Viernes es el resto de caníbal que queda en él... ¡Oh, no se asuste!, digamos de caníbal mental, de salvaje interior.

NORA.—Pero es horrible pensar eso.

ROBINSON.—No, más horrible es pensar en lo que somos usted y yo: usted, la mujer del subjefe de policía; yo, el visitante de Juan Fernández. Desde que llegamos aquí, Viernes me mostró, a su manera, que mucho de él era todavía capaz de escapar a lo que el sistema de Juan Fernández me impone a mí. Incluso estoy seguro de que

en este mismo momento en que nosotros nos encontramos, demasiado brevemente por desgracia, en un terreno común de frustración y de tristeza, Viernes y su amigo Plátano andan alegremente por la calle, cortejan a las muchachas, y sólo aceptan de nuestra tecnología las cosas que los divierten o les interesan, los juke-box y la cerveza de latas y los shows de la TV.

Se oye el griterío y la música de una gran fiesta popular.

NORA.—O sea, que de alguna manera, el verdadero final del libro es diferente.

ROBINSON.—Sí, Nora, diferente.

NORA.—Ese Viernes, agradecido y fiel, aprendiendo a vestirse, a comer con cubiertos y a hablar en inglés, parecería que es él quien hubiera debido salvar a Robinson Crusoe de la soledad. A Robinson y a mí, por supuesto, a mí y a todos los que nos reunimos en un lobby de hotel para beber un inútil trago recurrente y para ver nuestra propia tristeza en los ojos del otro.

ROBINSON.—No sé, Nora, no tenemos derecho a exagerar hasta ese punto. Soy demasiado civilizado para aceptar que la gente como Viernes o como Plátano puedan hacer algo por mí, aparte de servirme. Y, sin embargo...

NORA.—Y, sin embargo, estamos aquí mirándonos con algo que podríamos llamar nostalgia. Creo que siempre nos miraremos así en cualquier Juan Fernández del planeta. *(Bruscamente)* Me voy, mi marido espera mi informe.

ROBINSON.—*(Amargo)* ¿Sobre esta conversación, Nora?

NORA.—Oh, no, esta conversación ya ha ocurrido millones y millones de veces desde el fondo de los tiempos, no tiene ningún interés para la policía. Mi informe, en cambio, es apasionante, un análisis sobre los abortos y el suicidio en Juan Fernández. Hasta otra vez, Robinson.

ROBINSON.—*(Después de una pausa)* ¿Nunca podré caminar por las calles con usted, Nora?

NORA.—Me temo que no, y es lástima. Habitúese a los autos cerrados, se ve bastante bien por las ventanillas. Yo ya me he acostumbrado bastante. Juan Fernández es para mí como una serie de imágenes bien recortadas en el marco de las ventanillas del auto. Un museo, si se piensa bien, o una proyección de diapositivas. Adiós, Robinson.

Leit-motiv. Golpeteo de hielo en un vaso. Lejano rumor de ciudad. Música de baile popular, gritos alegres de gente que se divierte. Se pasa poco a poco al ruido de un auto y al rumor del aeropuerto.

ALTAVOZ.—Los pasajeros con destinación a Londres seguirán el corredor marcado con flechas rojas, y presentarán sus documentos en las ventanillas correspondientes a la inicial de su apellido. Los pasajeros con destino a Washington seguirán...

VIERNES.—*(Su voz sonora y alegre cubre la del altavoz).* Tenías razón, amo *(risita),* la organización es perfecta, mira cómo las flechas rojas nos llevan indefectiblemente a las ventanillas, ahora tú vas a la que dice C, y yo a la que dice V. Nos volveremos a encontrar, amo, no pongas esa cara tan triste, tú mismo me enseñaste las maravillas de este aeropuerto.

ROBINSON.—Me alegro de volver a Inglaterra, Viernes. Me alegro de irme de la isla. No es mi isla. Creo que nunca fue mi isla, porque incluso entonces no entendí que... Es difícil explicarlo, Viernes, digamos que no entendí lo que hacía contigo, por ejemplo.

VIERNES.—¿Conmigo, amo? *(risita)*. Pero si hiciste maravillas, acuérdate cuando me cosiste unos pantalones para que no siguiera desnudo, cuando me enseñaste las primeras palabras en inglés, la palabra amo *(risita)*, las palabras sí y no, la palabra Dios, todo eso que se cuenta tan bien en el libro...

ROBINSON.—Qué quieres, todo eso había que hacerlo para arrancarte a tu condición de salvaje, y no me arrepiento de nada. Lo que no fui capaz de entender es que alguien como tú, un joven caribe frente a un vetusto europeo...

VIERNES.—*(Riendo)*. Tú no eres vetusto, amo.

ROBINSON.—No te hablo de mi cuerpo, sino de mi historia, Viernes, y es ahí donde me equivoqué contigo cuando pretendí hacerte entrar en la historia, la nuestra, por supuesto, la de la gran Europa, y muy especialmente la de la grande Albión, etcétera *(ríe irónicamente)*. Y lo peor es que hasta ahora me parecía bien, te imaginaba identificado con nuestro modelo de vida, hasta que llegamos de nuevo aquí y a ti te empeoró ese tic nervioso... Así lo llamas, por lo menos.

VIERNES.—Puede ser que se me pase, amo *(risita)*.

ROBINSON.—Algo me dice que no, que ya no se te pasará nunca más. Pero es curioso que el tic se agravara cuando llegamos a Juan Fernández, cuando de golpe cambiaste, te encontraste con Plátano, y...

VIERNES.—Es cierto, Robinson. Muchas cosas cambiaron en ese momento. Y no es nada al lado de lo que todavía va a cambiar.

ROBINSON.—¿Quién te ha autorizado para que me llames por mi nombre de pila? ¿Y qué es eso del cambio?

El leit-motiv se mezcla con una música de fiesta y los altavoces del aeropuerto; todo eso dura apenas un instante.

VIERNES.—*(Con una voz más grave, más personal)*. ¿Por qué crees, Robinson, que esta isla se llama Juan Fernández?

ROBINSON.—Bueno, un navegante de ese nombre, en el año...

VIERNES.—¿No se te ha ocurrido pensar que su nombre no es el mero producto de un mero azar de la navegación? Tal vez no hay nada de casual en eso, Robinson.

ROBINSON.—En fin, no veo la razón de que...

VIERNES.—Yo sí la veo. Yo creo que su nombre contiene la explicación de lo que te ocurre ahora.

ROBINSON.—¿La explicación?

VIERNES.—Sí, piensa un poco. Juan Fernández es el nombre más común, más vulgar que podrías encontrar en lengua castellana. Es el equivalente exacto de John Smith en tu país, de Jean Dupont en Francia, de Hans Schmidt en Alemania. Y por eso no suena como un nombre de individuo, sino de multitud, un nombre de pueblo, el nombre del «uomo cualunque», del Jedermann...

Rumor de fiesta popular, de multitud.

ROBINSON.—Sí, es cierto, pero...

VIERNES.—Y eso explica acaso lo que te ocurre ahora, pobre Robinson Crusoe. Tenías que volver aquí conmigo para descubrir que entre millones de hombres y mujeres estabas tan solo como cuando naufragaste en la isla. Y sospechar acaso la razón de esa soledad.

ROBINSON.—Sí, creo que la sospeché mientras hablaba con Nora en el hotel; fue como si de golpe pensara en tal como eras el día en que te salvé la vida, desnudo e ignorante y caníbal, pero al mismo tiempo tan joven, tan nuevo, sin las manchas de la historia, más cerca, tanto más cerca que yo del aire y los astros y los otros hombres...

VIERNES.—No te olvides que nos comíamos entre nosotros, Robinson.

ROBINSON.—*(Duramente)* No importa. Lo mismo estaban más cerca los unos de los otros. Hay muchas maneras de ser caníbal, ahora lo veo con tanta claridad.

VIERNES.—*(Afectuosamente)*. Vaya, Robinson. Y esto has venido a descubrirlo al final de la vida, en el suelo mismo de tu isla. Ahora sabes que has perdido la facultad de comunicarte, de conectarte con Juan Fernández, con Hans Schmidt, con John Smith...

ROBINSON.—*(Patético)*. Viernes, tú eres testigo de que yo quería salir a la calle, mezclarme con la gente, que...

VIERNES.—No te hubiera servido de mucho con gentes como Plátano y sus amigos, te hubieran sonreído amablemente y nada más. El gobierno quiso aislarte por razones de Estado, pero hubieran podido ahorrarse el trabajo, lo sabes de sobra.

ROBINSON.—*(Lenta y amargamente)* ¿Por qué volví? ¿Por que tenía que volver a mi isla donde conocí una soledad tan diferente, volver para encontrarme todavía más solo y oírme decir por mi propio criado que toda la culpa era mía?

VIERNES.—Tu criado no cuenta, Robinson. Eres tú el que se siente culpable. Personal y vicariamente culpable.

ALTAVOZ.—Atención, embarque inmediato de los pasajeros con destino a Londres. Se les ruega llevar en la mano los certificados de vacuna.

ROBINSON.—Sabes, casi quisiera quedarme ahora. Tal vez...

VIERNES.—Demasiado tarde para ti, me temo. En Juan Fernández no hay lugar para ti y los tuyos, pobre Robinson Crusoe, pobre Alejandro Selkirk, pobre Daniel Defoe, no hay sitio para los náufragos de la historia, para los amos del polvo y el humo, para los herederos de la nada.

ROBINSON.—¿Y tú, Viernes?

VIERNES.—Mi verdadero nombre no es Viernes, aunque nunca te preocupaste por saberlo. Prefiero llamarme yo también Juan Fernández, junto con millones y millones de Juan Fernández que se reconocen como nos reconocimos Plátano y yo, y que empiezan a marchar juntos por la vida.

ROBINSON.—¿Hacia dónde, Viernes?

VIERNES.—No está claro, Robinson. No está nada claro, créeme, pero digamos que van hacia tierra firme, digamos que quieren dejar para siempre atrás las islas de los Robinsones, los pedazos solitarios de tu mundo. En cuanto a nosotros dos *(con*

una carcajada), vamos a Londres, y este avión no nos esperará si no nos apuramos *(siempre riendo)*. ¡Corre, corre! ¡Los aviones no esperan, Robinson, los aviones no esperan!

JULIO CORTÁZAR



Cortázar (Foto: Alberto Jonquieres)



Macho-Ratón, *personaje de* El Güegüence (Foto: Marco Contarelli)

El Güegüence o la esencia mestiza de Nicaragua

Hacia los años treinta, el artista nicaragüense Roberto de la Selva, radicado en México, escribía en un artículo sobre su país este párrafo interesante: «En Nicaragua —*Nicarahua* como pronunciamos los nicaragüenses— el idioma náhuatl tuvo admirable desarrollo y se ha podido recoger un tesoro indicativo de lo que sería el desarrollo literario nicaragüense: *El Güegüence,* ballet hablado, en hispano-náhuatl, la pieza teatral más antigua del hemisferio y una de las más interesantes de la literatura del mundo» [1]. En pocas palabras, de la Selva resumía el valor de esta obra que ha tenido en América y España alguna repercusión correspondiente a su carácter de producto cultural representativo.

I. Ubicación histórica-cultural

Por tanto, hay que ubicar *El Güegüence* dentro de la tradición indígena, de donde procede original y estructuralmente: como manifestación ramificada de la cultura náhuatl del México precolombino que, abarcando el área mesoamericana, se extendió hasta la zona del Pacífico de Nicaragua. Así lo consideran, en general, estudiosos de la talla del alemán Walter Krickeberg [2] y el mexicano Angel María Garibay.

---

[1] Utilizado de epígrafe en *El Güegüence.* Comedia-bailete de la época colonial. Texto de Emilio Alvarez Lejarza. Introducción, estudio y bibliografía de Jorge Eduardo Arellano. Managua, Ediciones Distribuidora Cultural, 1977, pág. 2.

[2] WALTER KRICKEBERG: *Etnología de América.* Versión española de Pedro Henrich. México, Fondo de Cultura Económica (1946), pág. 346: «... algunos restos de los dramas religiosos de los nicaraos se han conservado hasta el presente en el juego burlesco de los güegüence». En posterior edición de esa obra, y en *Las antiguas culturas mexicanas,* Krickeberg ha ampliado su nota sobre *El Güegüence* pluralizando siempre su título —debido a sus actores principales»—, lo que se presta a confundirlo con una «Danza de los Viejos», que no tiene nada que ver con nuestra obra. He aquí la transcripción de nota, tomada de la segunda obra referida: «... en el siglo XVI era —alude a la melodiosa lengua nahuatl—, al lado del maya y del quechua (la lengua de los incas) una de las pocas *lenguas literarias* de América Antigua. Entre los muchos y valiosos documentos literarios aztecas se encuentran algunos himnos a los dioses, poemas épicos, obras históricas, proverbios y ejemplos de una retórica floreciente, pero desgraciadamente no se han conservado dramas, que deben haber existido antaño al igual que entre los otros dos pueblos de alta cultura. Un último resto de los juegos dramáticos, celebrados en épocas pasadas en ocasión de las fiestas sagradas de Tenochtitlan y de Cholula, se conservó hasta el siglo pasado entre los nicaraos, la tribu nahua más meridional; es una comedia llamada, debido a sus actores principales, los *Güegüenches,* "La comedia de los viejitos" *(huehuentzin* en azteca). Los nicaraos eran una rama de los pipiles y dieron su nombre a Nicaragua; residían antaño en el Istmo entre el Océano Pacífico y el Mar de Nicaragua» *(Las antiguas culturas mexicanas.* México, Fondo de Cultura Económica, 1964, pág. 39).

Este ha escrito, en una de sus obras mayores, refiriéndose al hallazgo de *El Güegüence* en el siglo XIX:

> «Escrito en el náhuatl de aquella remota zona de la lengua, tiene interés lingüístico indudable, pero lo tiene también como elemento de cotejo en el aspecto literario. Es de grande antigüedad, desde luego, y guarda algunas semejanzas con el teatro que hemos examinado (...). En región tan distante, hallar un paralelo de lo nuestro es una ayuda más para rastrear la existencia de este género de producción literaria en náhuatl» [3].

El renombrado nahualista limita *El Güegüence* a un desprendimiento colateral de la literatura náhualt clásica, surgido dentro del *trauma de la conquista* entre 1520 y 1550, válido únicamente como elemento comparativo; prescinde, pues, del español en que se halla escrito la obra y sin el cual no se explica.

Más precisos han sido el gran dominicano Pedro Henríquez Ureña y el polígrafo Guillermo Díaz Plaja. Si el primero ha situado históricamente a nuestra pieza entre 1492 y 1600, afirmando su escritura hispano-náhuatl, como ejemplo de la creación de *una sociedad nueva* en Hispanoamérica [4]; el segundo la considera otro ejemplo curioso de *un teatro indo-hispano popular* y la ha incorporado a su *Antología mayor de la literatura hispanoamericana* [5]. Como se ve, ambos fijan el carácter mestizo de la lengua de *El Güegüence,* integrada por español bajo y náhuatl corrupto: una especie de *lingua franca* que se habló en Nicaragua durante una época específica de la colonia. Este fenómeno lo ha establecido y desarrollado el sabio norteamericano Daniel Garrison Brinton en el estudio de introducción a la *editio princeps* de la obra [6].

II. Valor lingüístico

Por eso, su primer valor evidente es el lingüístico: como toda obra creadora, pertenece a un determinado proceso lingüístico; en concreto, al momento en que la castellanización se desarrollaba en una provincia hispánica, absorbida por la masa indígena y marcada por un sello peculiarmente mestizo, único. En efecto, no hay otra pieza en Hispanoamérica que, nacida del mestizaje lingüístico, se aproxime en calidades a la nuestra. Existe un drama quechua-castellano, *La conquista de los españoles,* recogido en los años cuarenta de este siglo por Eva Dargan [7]. Pero este vestigio,

---

[3] ANGEL MARÍA GARIBAY: *Historia de la literatura náhuatl.* Segunda parte: el trauma de la conquista (1520-1550). Segunda edición. México, Editorial Porrúa, 1971, pág. 136, correspondiente al capítulo V: «El teatro catequístico».

[4] PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA: *Las corrientes literarias de Hispanoamérica.* (Tercera reimpresión). México, Fondo de Cultura Económica, 1969, págs. 60 y 223. (La ed. data de 1946.)

[5] GUILLERMO DÍAZ PLAJA: *Antología mayor de la literatura hispanoamericana.* Barcelona, Labor, 1969, págs. 1062-1064. Anteriormente, el dramaturgo guatemalteco residente en México, Carlos Solórzano, se había referido a ella entre los antecedentes de *El teatro latinoamericano en el siglo XX* (Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 1961).

[6] *The Güegüence; a comedy-ballet in the Nahuatl-Spanish Dialect of Nicaragua.* Edited by Daniel G. Brinton. Philadelphia, 1883. (Brinton's Library of Aboriginal American Literature, III), pág. XVI-XIX.

[7] *La conquista de los españoles.* Drama indígena bilingüe quecha-castellano. Texto suministrado por Eva Dargan. Introducción, notas y vocabularios de Clemente Hernando Balmori. Tucumán, Ministerio de Educación, 1955.

reducido a una sola traducción y edición, carece de la trascendencia literaria de *El Güegüence* y de su importancia en general.

En el aspecto lingüístico de esa importancia, se ha establecido que *El Güegüence* marca el punto medio, de equilibrio, en la evolución del habla nicaragüense. «Podría decirse —escribe el mayor estudioso del tema— que hasta *El Güegüence* se da una nahualización del castellano, que lo deforma y convierte en dialecto. A partir de *El Güegüence* se inicia un proceso de castellanización de ese dialecto que continúa hasta la fecha...» [8]. En el aspecto social, Alejandro Dávila Bolaños descubrió que constituye la primera pieza dramática de protesta en América [9]. Y en un aspecto que podría denominarse cultural, nuestra obra representa —nada menos— que la concreción de la identidad nacional de todo un pueblo [10].

Insistamos en este aspecto lingüístico. Dávila Bolaños inicialmente y Mántica después demostraron que *El Güegüence* posee la riqueza expresiva de un polilenguaje o, al menos, de un bilenguaje de varias combinaciones. En este sentido, conviene señalar las conclusiones de ambos. El primero anota que en la obra se *hace uso comúnmente de sinónimos nahuas, homónimos nahuas-castellanos; de pronunciaciones nahuas de palabras castellanas y de los parónimos. Es un verdadero «coq à l'âne»* [11]. Y el segundo sostiene que en la misma, dentro de sus parlamentos, funciona un náhuatl oculto: *Caso sin paralelo en América de un autor y una audiencia que juegan con dos lenguas para disfrazar dobles sentidos mucho más complejos que los de cualquier Albur mexicano, o los símiles agudos del Esquiliche* [12]. Hay en la obra —resumimos— un ingenioso manejo del español y del náhuatl que no excluye la objetivación literaria.

III. Dimensión folklórica

Porque el segundo valor de *El Güegüence,* y en un sentido, el primero, es el literario. Se trata de una obra de teatro y es, por consiguiente, literatura. Esta se manifiesta en obras. Y *El Güegüence* es una obra cerrada, autónoma, con protagonistas y antagonistas, con el elemento fundamental del teatro: una interacción problemática, un conflicto. Sin embargo, no es posible apreciar de inmediato este valor que permaneció subordinado a la dimensión folklórica de la obra y fue advertido por el nicaragüense Juan Eligio de la Rocha, quien obtuvo dos copias probablemente a mediados del siglo XIX porque vivió de 1815 a 1873 [13]. Mas el rescate de su primer descubridor hubiera sido en vano si su segundo descubridor, el alemán Carl Herman

[8] CARLOS MÁNTICA: «Origen y Desarrollo del Habla Nicaragüense», en *El habla nicaragüense.* San José, C. R., Educa, 1973, págs. 30-31.

[9] En dos trabajos que citaremos oportunamente. De momento, indicaremos que ese descubrimiento lo realizó, después de arduas investigaciones lingüísticas, en la segunda mitad de los años sesenta.

[10] También desarrollaremos este punto más adelante.

[11] ALEJANDRO DÁVILA BOLAÑOS: «Introducción dialéctica», en *El Güegüence o Macho Ratón...* (Estelí, Tip. Géminis, 1974), pág. 54.

[12] CARLOS MÁNTICA: «Origen y Desarrollo del Habla Nicaragüense», estudio cit., pág. 29.

[13] JORGE EDUARDO ARELLANO: *Juan Eligo de la Rocha, primer lingüista de Nicaragua.* Managua, s: i., 1978 (fundadores de la Filología Nicaragüense, 1.)

Berendt, no hubiera transcrito en Masaya una versión fusionada de ambas copias un año después de la muerte de su antecesor, cuyos papeles habían quedado en poder de su hermano Jesús de la Rocha. Al hacer esta transcripción, Berendt lo valoraba como objeto de estudio americanista, salvándolo del subdesarrollo mental de casi todos sus coetáneos nicaragüenses, incapaces de comprender el valor del folklore [13a]. Y precisamente la conciencia que de esa realidad tenía su suegro, y heredero intelectual, Daniel Garrison Brinton, permitió que nuestra obra adquiriese vida bibliográfica y no sólo eso: al publicar el manuscrito de Berendt con una traducción al inglés, un acusioso estudio, notas y vocabulario en náhuatl y español, Brinton captaba la esencia de *El Güegüence* y reconocía su dimensión folklórica.

Esta la fundamenta el hecho de que *El Güegüence* se representaba en el siglo pasado, y aún en el presente, circunscrito a la llamada región de los *pueblos*, es decir, en los actuales departamentos de Granada, Masaya y Carazo. Por eso, Rubén Darío, quien pasó su infancia y adolescencia en León y Managua, no recordaba haberla presenciado [14]. En uno de esos pueblos, no sabemos exactamente cuál, De la Rocha localizó las dos copias que transcribiría Berendt, el año 1874, en Masaya. Allí, en la fiesta de San Jerónimo, se representaba *El Güegüence,* aunque sus parlamentos en náhuatl eran ininteligibles debido a la consolidación del español en la zona del Pacífico operada desde mediados de siglo.

[13a] Entre ellos, el escritor Enrique Guzmán, quien tuvo una polémica en Costa Rica con el primer español que valoró *El Güegüence:* el canario Juan Fernández Ferraz. Este escribió en uno de sus artículos: «El náhuatl ha sido estudiado y se estudia hoy con mucho interés, como cualquier sabio idioma de Oriente u Occidente de Europa» y, tras aludir a seis de sus dialectos clasificados por Horcasitas Pimentel, agrega:

> «En este último precisamente, mezclado con el español desde la conquista, conozco una (obra, J. E. A.), la que ha publicado con traducción inglesa el doctor Brinton, con el título de *El Güegüence o Macho Ratón* que comienza *Matateco Dio mispiales, señor Gobernador Tastuanes»* («Un escritor alaste», *El Diario del Comercio,* 8 de junio de 1892.)

A esto respondió Guzmán: «... he visto algo de eso, y no puedo dar noticias. Hará cosa de 25 años (en 1867, J. E. A.) tuve ocasión de presenciar la representación de una de las obras maestras de la literatura nahua, por cierto la misma que el doctor Ferraz nos cita y que Brinton tradujo al inglés: *El Güegüence o Macho Ratón.* Los actores no podían ser menos aparentes para el desempeño de esa obra maestra; eran indios de la ciudad de Masaya. Misericordia. Los recuerdos que de esa producción literaria conservo acaban de persuadirme de que sobre gustos no hay nada escrito, ni debe haberlo nunca, pues gentes hay que comen cebo y lo hallan deliciosísimo» («Ocho capítulos de palique», *El Diario del Comercio,* 15 de junio 1802). Pero Fernández Ferraz salió airoso sobre el punto en discusión al cerrarlo con estas palabras:

> «Ya sé yo que si vamos a juzgar *El Güegüence* por nuestra estética corriente y moliente, aviados quedarían el autor desconocido del *Macho Ratón* y el bobo del doctor Daniel Brinton, que le dedicó nada menos que una de sus mejores obras sobre cosas de América.
>
> Vaya usted a reírse del doctor Brinton.» («No sólo alaste, sino alúa», *El Diario del Comercio,* 16 de junio de 1892).

La polémica entera ha sido recogida por Franco Cerutti: *Guzmán en Costa Rica.* San José, C. R., 1980 y las transcripciones anteriores se hallan, respectivamente, en las págs. 228, 233-234 y 237.

[14] RUBÉN DARÍO: «Folklore de la América Central. Bailes y representaciones populares de Nicaragua», en *La Biblioteca,* Buenos Aires, agosto, 1896, pág. 404.

También se representaba en Masatepe, donde el 29 de junio de 1867 fue copiada otra versión cuyo propietario era Ramón Zúñiga y pudo llegar a manos de Walter Lehmann, quien la transcribió el 13 de diciembre de 1908 en el Hotel Azcárate, de Masaya [15]. Por su lado, el futuro director del Instituto Etnológico del Museo Etnográfico de Berlín, encontró en Nandaime otro manuscrito con ligeras variantes del masatepino [16]. Tenemos, entonces, tres manuscritos conocidos: el de Berendt de 1874 y los dos de Lehmann a principios de este siglo; a ellos hay que añadir un cuarto descubierto en Catarina por el nicaragüense Emilio Alvarez Lejarza al final de los años treinta. Aunque fragmentario, ofrece variantes con el de Berendt y, al igual que los de Lehmann, se conserva inédito [17].

Hemos visto que *El Güegüence* se representaba en Catarina, uno *de los pueblos*. Pues bien, a principios de los años cuarenta, un nativo de este pueblo —Zacarías Torres— confesaba a Pablo Antonio Cuadra y a Francisco Pérez Estrada que dicha representación había decaído *por lo caro de los trajes y porque cuesta más* [18]. En Diriomo el vecindario daba prestadas todas sus alhajas, filigranas y sortijas, cadenas de oro, dijes, etcétera, para adornar a los personajes femeninos. *La profusión de estos colgantes y collares y el tintineo de sus sonidos al bailar* —ha observado Cuadra— *es uno de los gustos y lujos del pueblo* [19]. En San Marcos, asimismo, Pérez Estrada vio representar *El Güegüence el día de la fiesta patronal en el atrio de la iglesia* [20]. Pero fue hasta en los años cincuenta y en Diriamba, donde actualmente se representa, que Salvador Cardenal Argüello grabó íntegros su música y parlamentos para difundirlos más de veinte años después [21].

Un documento acerca de la supervivencia folklórica de nuestra pieza, desarrollada exclusivamente en el ámbito de las fiestas patronales, lo constituye una hoja suelta de 1951. Tal impreso revela que en Nandaime, apartado un poco de los pueblos anteriores, se conservaba tradicionalmente *El Güegüence,* sin las mutilaciones corrientes, promovido por José Carmito Guadamuz. Este solicitaba ayuda económica para mantener una de sus pocas representaciones originales y así contratar a los músicos y

---

[15] WALTER LEHMANN: «Texte aux Nicaragua... Original del baile del Macho Ratón, Masaya...». (Manuescrito, 54 hojas 22 × 35 cm.). Ibero-Americanisches Institut y 3185; 1-3. En su *Zentral-Amerika* (Berlín, Verlag Dietrich Reimer, 1920, tomo II, pág. 999), Lehmann informa que ese texto fue recogido en Masatepe.

[16] *Ibíd.*

[17] Desde los años cuarenta se cree que el manuscrito de Alvarez Lejarza —primer nicaragüense que estudió la obra— apareció en el primer número del *Cuaderno del Taller San Lucas,* con la traducción española al inglés realizada por el investigador granadino; pero no es así. Comparando ese manuscrito (su fragmento, facilitado por Emilio Alvarez Montalván, heredero de Alvarez Lejarza) con el publicado en el *Cuaderno,* nos dimos cuenta de que éste es el mismo de Berendt. En consecuencia, aquél tiene alguna importancia, en vista de sus catorce variantes —la mayoría leves— y su transcripción de aparente mayor antigüedad.

[18] PABLO ANTONIO CUADRA: «Introducción», en *Teatro callejero nicaragüense. El Güegüence o Macho Ratón.* Comedia bailete anónima de la época colonial... *(Cuadernos del Taller San Lucas,* Granada, núm. 1, octubre 1942, pág. 77).

[19] *Ibíd.,* pág. 97.

[20] FRANCISCO PÉREZ ESTRADA: *Teatro Folklórico nicaragüense.* Managua, Editorial Nuevos Horizontes, 1946, pág. 10.

[21] En seis discos *Long-play,* editados en 1977 por el Fondo de Promoción Cultural del Banco de América, de Managua.

dirigir a los actores en los ensayos de los bailes, de la letra y las pausas, y también para adquirir nuevo vestuario [22].

IV. Elementos indígenas

Letra y música, actores y bailes, pausas y vestuario; todo ello conforma el colorido espectáculo de *El Güegüence,* enraizado en la tradición indígena relativamente remota y predominante. Pero ella no altera su esencia mestiza, sino que le da una fisonomía nativa. Al examinar ésta, Brinton comprobó que *El Güegüence* estaba construido *dentro del campo y la emoción nativa* [23]. Señalaba, además, que el personaje central tenía su antecedente en los «bailes de truhanes» del México precolombino y que su admiración por el engaño y la impudicia era la misma de ciertos cuentos aztecas [24].

En algunos parlamentos figuran estas referencias que se explican por un elemento tradicional común a las representaciones precolombinas: la actitud simbólica de fecundación. Tal actitud era expresada por aquéllas explícitamente, dado que sus intenciones eran provocar la procreación, la fertilidad de la naturaleza. Este aspecto, que debe tomarse muy en cuenta, ha sido apuntado por el argentino Clemente Hernando Balmori, quien observó en *El Güegüence más de una alusión a su carácter fálico original* [25]. Como se verá, la obra concluye con una ceremonia que autoriza la procreación: la boda, naturalmente, entre un porcentaje masculino y uno femenino.

Otros elementos de la tradición «teatral» aborigen, asimilados en la obra hispano-náhuatl, pueden ilustrarse con eficacia de esta manera:

---

[22] Anónimo: «Nandaime prepara gran acontecimiento artístico...», Managua, Tip. Atenas, 1951; reproducida en Jorge Eduardo Arellano: «Tres fichas más sobre *El Güegüence*», en *La Prensa,* 4 de septiembre, 1975. Por considerarla de interés, reproducimos el texto de la hoja suelta:

> «Un verdadero acontecimiento artístico, en que entran en juego el más puro folklore indígena-colonial y una larga tradición nicaragüense, está por tener su más fiel representación el 26 de julio, con motivo de las festividades de Santa Ana, en Nandaime. Se trata de *El Güegüence,* popularmente conocido como el Macho Ratón...
>
> Esta representación fidelísima sólo puede ser factible por el esfuerzo de don José del Carmen Guadamuz, quien conserva todos los detalles originales en relación con letra, música, vestuario, pasos de bailes, diálogos, pausas, etc., de esta originalísima pieza teatral que será representada con todo el ceremonial con que lo fue exitosamente en los tiempos antiguos.
>
> Es necesario advertir que en Masaya, Diriamba y algunas poblaciones vecinas han tratado de poner en escena, o más bien, de efectuar su representación, pero por la antigüedad de *El Güegüence* siempre resultan exhibiciones mutiladas, tergiversadas, sin la fuerza antigua que le brinda todo su sabor original. Sólo Nandaime ha tenido la virtud de conservar este drama en su prístina originalidad, gracias a que existen dos actores supervivientes de las viejas representaciones cuando las dirigía Chico Nacho. Uno de ellos es Santiago García, quien ha sido nombrado director de los bailes. Y también porque la mayordomía de las fiestas ha recaído en un hombre sabio en este asunto como es Carmito Guadamuz.
>
> Pero no basta sólo el esfuerzo de don Carmito y los pocos amigos que le están acompañando en esta jornada. La preparación del espectáculo es sumamente cara y requiere el aporte de todos los elementos sociales, comerciales e industriales. Se necesita comprar las diferentes máscaras, chalecos, vestidos, medias, alpargatas, sombreros y adornos; lo mismo que el pago de los músicos en sus largos ensayos. Esto cuesta bastante dinero. Pero nadie debe negarse el esfuerzo de hacer de Nandaime el centro de una de las más antiguas tradiciones de un teatro que todavía está por crearse en el país.»

[23] *The Güegüence; a comedy-ballet in the Nahuatl-Spanish Dialect of Nicaragua,* op. cit., pág.

[24] *Ibíd.,* pág.

[25] CLEMENTE HERNANDO BALMORI: «Introducción», en *La conquista de los españoles,* op. cit., págs.

El «teatro» aborigen	*El Güegüence*
1. El ámbito escénico, cercano a un templo, se da al aire libre.	1. Se representa en el atrio de una iglesia y en las calles.
2. Modalidad primitiva de repetir frases.	2. Se repiten los diálogos constantemente.
3. No hay división entre público y espectáculo: el pueblo participa de la representación.	3. Los personajes van bailando entre el pueblo.
4. Continuidad de la acción, sin división alguna.	4. La acción es continua, pero hay pausas con los bailes.
5. El viejo como personaje.	5. Un viejo es el protagonista.
6. Truco humorístico de aparentar sordera.	6. Aparece numerosas veces como recurso para provocar risa.
7. La representación es hecha solamente por hombres, incluso los papeles femeninos.	7. Idem.
8. Los últimos no hablan.	8. Doña Suche Malinche y las dos damas —personajes femeninos— permanecen *mutis*.
9. La costumbre de referir oficios.	9. Don Forsico —otro de los personajes— también los refiere.
10. La encarnación de animales: coyote, jaguar, etc.	10. La personificación de animales: machos (ejemplares de ganado equino).
11. El uso de la máscara.	11. Todos los personajes llevan máscaras.
12. La conclusión con una fiesta colectiva.	12. Termina con una mojiganga. *(Pues nosotros, a la gorra, muchachos:* a disfrutar de lo ajeno) desde la festividad popular [26].

Esta docena de elementos aparecen en nuestra pieza —en su único texto, gestado en la colonia— como herencia estructural que excluye, debido a la decisiva presencia de los elementos españoles, la exterioridad ritual y el sustrato mítico precolombinos. Ahora bien, un inteligente director de teatro ha logrado intuir estos últimos, interpretándolos simbólicamente, y ha extraído los recursos teatrales de la obra para aquilatar toda una reelaboración personal de la misma [27]. De esta forma llevó *El*

---

[26] Véase a ISIDRO RODRÍGUEZ SILVA: «Origen y estructura de *El Güegüence*» en *Ventana/Barricada Cultural,* 24 de enero de 1981.

[27] Nos referimos al dramaturgo Alberto Ycaza, quien —en compañía del costarricense Oscar Méndez— pasó más de tres años buscando los orígenes culturales de Nicaragua, dedicado al estudio y análisis de *El Güegüence,* concluyendo que *la obra no es producto del mestizaje sino la síntesis del pensamiento de toda una cultura, de una civilización que antes del europeo vivía en perfecta armonía con la naturaleza y las leyes del cosmos que regía siempre sus destinos...* («La historia de *El Güegüence...*», art. en *mini-print* difundido por el *Teatro Investigación*

Güegüence al *Teatro Nacional Rubén Darío* (en Managua) y a escenarios fuera de Nicaragua, concretamente a Venezuela, presentando un espectáculo *—fino y sutil, brillante y mágico—* digno de cualquier culto [28]. Naturalmente, para que se comprendiese en su totalidad la obra, se hizo necesario una nueva e íntegra traducción española [29]; hecho que remite a su ambivalencia mestiza, a sus elementos españoles.

V. Elementos españoles

El principal de ellos es la lengua: el castellano; una lengua con la que se operaba un proceso de aculturación y cuya sintaxis articula toda la obra. Una lengua viva, oral y popular, utilizada por muleros mestizos en sus trabajos, unida a expresiones indígenas, declinantes y dialectales. De ahí que los parlamentos antológicos sean concebidos, dichos casi enteros, en español. Para ejemplificar aquélla, transcribamos el más gracioso y poético de éstos:

> «(Gobernador): Pues aquí es menester licencia, Güegüence.
>
> (Güegüence): Válgame Dios, señor Gobernador Tastuanes, viniendo yo por una calle derecha me columbró una niña que estaba sentada en una ventana de oro, y me dice: Qué galán el Güegüence, qué bizarro el Güegüence; aquí tienes bodega, Güegüence; entra, Güegüence; siéntate, Güegüence; aquí hay dulce, Güegüence; aquí hay limón. Y como soy un hombre tan gracejo, salté a la calle con un cabriolé, que, con sus adornos, no se distinguía de lo que era, lleno de plata y oro hasta el suelo, y así una niña me dio licencia, señor Gobernador Tastuanes.
>
> (Gobernador): Pues una niña no puede dar licencia, Güegüence» [30].

Este *fragmento poético de gracia perdurable,* como lo calificamos en otra *ocasión* [31], es una joya verbal entre unas cuantas de nuestra pieza. Pero ésta, en la mayoría de los parlamentos, se caracteriza por el español vulgarizado, corriente, de la *lingua franca* hablada por la población indígena y mestiza, especialmente —como citamos—, por muleros que emprendían viajes comerciales en las provincias situadas al norte de Nicaragua llegando, en sus andanzas, hasta México. *Lingua* que, según Brinton, se desarrollaba en esas regiones; esto explica las alusiones en *El Güegüence* a «la carrera de México», a Veracruz, a Vera Paz (Guatemala), a «Antepeque» (istmo de Tehuan-

---

Niquinohomo, 1979. Evidentemente, Ycaza parte de su interpretación prehispánica reelaborada, de carácter ritual, válida como teatro, pero ajena al sentido fundamental de la obra llegada hasta nosotros: una protesta *contra* la realidad colonial, *durante* esa misma época, *dentro* de la cultura de dominación impuesta por los españoles.

[28] Anónimo: «Francisco Salvador habla sobre *El Güegüence»,* entrevista al hombre de teatro hondureño, en *La Prensa Literaria Centroamericana,* Managua, 29 de abril de 1978.

[29] Teatro Investigación Niquinohomo: *Historia de «El Güegüence» o Macho Ratón.* (Managua, Centro de Impresión y Reproducción/Banco Central de Nicaragua, 1978), 53 págs.

[30] Fragmento, punteado correctamente y con sus abreviaturas desarrolladas, según el manuscrito de BERENDT, reproducido facsimilarmente en *Boletín Nicaragüense de Bibliografía y Documentación,* núm. 18, julio-agosto, 1978. Pablo Antonio Cuadra, primero en calificar este diálogo, señaló su *poesía y maravillosa frescura,* afirmando: *...me parece un soplo de romancero, un aire de Gil Vicente, una dulce aparición del teatro preclásico español.* («Introducción», en *Teatro callejero nicaragüense: «El Güegüence» o Macho Ratón,* op. cit., pág. 90.)

[31] JORGE EDUARDO ARELLANO: *Panorama de la literatura nicaragüense.* (3.ª ed.). Managua, Ediciones Nacionales, 1977, pág. 17.

tepec) y el «macho guajiqueño», originario de Oaxaca [32]. Casi al final, en uno de los parlamentos procaces más directos, aparece este *macho* (o burro) con el «macho mohíno» (hijo del caballo semental y de la burra) y el «macho moto» (el que pierde a su madre durante la lactancia); y al aludir a ellos, se usan vocablos propios del ganado equino: *cinchera,* cincho que pasa por debajo de la barriga del animal y el aparejo, ciñéndolo; *riñonada,* parte trasera del caballo o mulo, por la que pasa uno de los arneses; y *vaticola* [33], grupa o trasero de los mismos y/o irritación producida por la grupera. Leámoslos:

> «(Güegüence): ¿Ya está sana la cinchera de este macho, muchacho?
> (Don Forsico): Ya está, tatita.
> (Güegüence): Y este otro macho, ¿ya está sana la riñonada?
> (Don Forsico): Ya está, tatita.
> (Güegüence): Qué sana ha de estar, muchacho, si así tanta *estaca* tiene por delante. A onde se *estacó* éste, macho.
> (Don Forsico): En el potrero, tatita.
> (Güegüence): Eso merece por salirse del potrero a otro potrero. Y la *vaticola* de este macho, ¿ya está sana, muchacho?
> (Don Forsico): Qué sana ha de estar, tatita, si le ha bajado la flución por debajo de las piernas y la tiene muy hinchada.» [34].

Este lenguaje de muleros, lleno de alusiones sexuales *(estaca:* miembro viril; *potrero:* putero) y vulgarismos *(flución* en vez de fluxión), se da, también, con expresiones de carácter comercial *(cajonería de plata, guipil de plumas, medias de seda, zapatos de oro, sombrero de castor, estriberas de lazo de oro y de plata,* etcétera), administrativo *(cabildo, insignia, vara, mesa, pluma, tintero, ronda, licencia,* etcétera), y formulistas; saludos y exclamaciones vigentes en el idioma por lo menos desde el siglo XVII. Al respecto, Pedro Henríquez Ureña ha sido muy claro en su nota sobre las lenguas de la obra. *Hay más español que náhuatl. Aunque las frases son, en general, sencillas y se repiten mucho, hay demasiado español para quienes —se supone— no lo saben realmente... El español de «El Güegüence» resulta salvo los momentos de mezcla, español normal* [35]. Antes de seguir, sin embargo, debemos recoger otra observación del dominicano: que el náhuatl está superpuesto, más que mezclado, al español [36]. Y agrega:

> «Hay vagos indicios de arcaísmos: la exclamación *¡arra ha!* que el copista no parece entender, corresponde a la antigua *¡arre allá! ¡hurriallá!* del primitivo teatro español; *hemo* (hemos) por *tenemos,* concepto de posesión: el uso del futuro de subjuntivo *hubiere* [37]... Hay formas que son

---

[32] *The Güegüence; a comedy-ballet in the Nahuatl-Spanish Dialect of Nicaragua,* pág. XVIII.

[33] De ahí se genera el verbo *baticolearse,* descrito por el filólogo nicaragüense Juan Manuel Siero en su estudio *Cómo evoluciona el castellano en América.* Managua, Tipografía y Encuadernación Nacional, 1926: «Baticolearse: Ludirse // Sahonarse // fig. Fatigarse, cansarse: estoy *bien baticoleado»* (op. cit., pág. 5).

[34] Fragmento tomado del manuscrito de Berendt y sin ninguna alteración, salvo los vocablos subrayados. Por su lado, el manuscrito de Lehmann ofrece algunas variantes que veremos en su oportunidad.

[35] PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA: «El hispano-náhuatl de *El Güegüence»,* en *El Español en México, los Estados Unidos y la América Central.* Buenos Aires, Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana, 1938, pág. 326.

[36] *Ibíd.*

[37] «Este futuro se conserva todavía en las gentes cultas de Santo Domingo; su uso no les representa ningún esfuerzo». Nota de P. H. U., en *ibíd.*

anticuadas en el español culto de nuestros días, pero que están en boca del pueblo de México y la América Central: *onde silguero, endenantes, flución, venimos* en lugar de *vinimos, aviastes* y *aventastes.* Se usa el vos, característico de América Central...» [38].

El último se localiza en el parlamento 228, cuando el Güegüence pregunta a su hijo putativo Ambrosio de qué manera embarazó a una dama. «De dormir con vos, Güegüence», le contesta. El español, en fin, es legítimo: con pocas deformaciones, cambios semánticos, cambios de forma y cambios de significado y forma [39].

Otro elemento fundamental de *El Güegüence,* sin el que no se hubiera producido en la colonia, es la tradición hispánica —remontada al medioevo—, del teatro religioso popular. Son conocidos en Hispanoamérica los ejemplos de ese teatro promovido y casi siempre redactado por misioneros con el objeto, según ellos, de atraer a los indios *a la enseñanza cristiana, racional y política.* José Cid Pérez, en su obra *Teatro indoamericano colonial,* consigna muchas piezas —escritas en lenguas náhuatl, mayenses y quechua, entre otras— enmarcadas dentro de ese contexto [41]. Este, no hay que olvidarlo, tendía a consolidar ideológicamente el dominio español sobre el indígena.

En el mismo contexto surgía *El Güegüence:* en medio de *pastorelas* e *historias, autos* y *loas,* por citar algunas de esas formas teatrales que se creaban o recreaban, a la medida de la mentalidad popular, para representarse durante las fiestas religiosas y cumplir con el objetivo ideológico señalado. Se representaban no sólo en Navidad y Semana Santa —como varios coloquios—, sino con mayor frecuencia en la celebración de los *titulares* o santos patronos de las villas y pueblos. De ahí brotó, como algo fuera de serie y exento del contenido católico de las piezas anteriores, nuestro *Güegüence.*

Este, también, revela su carácter hispánico en la música que es, indudablemente, mestiza. En su obra *The discovery of America,* John Fiske trae una melodía precolombina de Nicaragua —monótona y lúgubre—, que relaciona con las de *El Güegüence,* concluyendo que éstas tienen mucha influencia española. Ejecutada con violín, pito y tambor —añadiéndose, a veces, la guitarra—, la música primigenia de *El Güegüence*

---

[38] *Ibíd.*

[39] «Deformaciones pocas. Cambios semánticos: *consolar* se usa unas veces en sentido recto, otras veces (muchas) en sentido de *divertir* o de *agradar; celar,* en sentido de *divertir* o de *agradar* (también, J. E. A.); *celar,* en sentido de *interesar* o *importar* («acaso no me cele»); *¡ya!* (¡hola!); *chocolá,* refrigerio o comida. Cambios de forma: *tin* equivale al verbo *tener* y a sus formas *tenemos* y *tiene; regeros* en vez de *rugidos;* tinderia en vez de tienda; *guajiqueno:* oajaqueño... Cambios de significado y forma: *asetato* (de *asentado):* (siéntese); *seno* equivale a sin; *sino* a *menos que; corcobios* son pasos de danza» (*Ibíd.,* págs. 326-327).

[40] Palabras del cura colombiano José Hurtado, quien enseñó a «sus indios a componer todo género de versos en lengua *achagua* conforme al método español...» Ambas citas en Juan Rivero: *Historia de las misiones de los llanos de Casamare y de los ríos Orinoco y Meta.* Bogotá, Imprenta de Silvestre y Compañía, 1883, pág. 336.

[41] JOSÉ CID PÉREZ: *Teatro indoamericano colonial.* Madrid, Aguilar (1973). Dolores Martí de Cid, col. Ambos incluyen, traducidas, la «Adoración de los Reyes» (en náhuatl), la «Historia de la conquista de Quezaltenango» (en quiché), «El pobre más rico» de Gabriel Centeno de Osma; «El hijo pródigo», de Juan Espinosa Medrano, y *Huska Paukar* (Las tres últimas quechuas). Cid Pérez refiere la existencia de piezas bilingües, cinco quechua-castellano (cuatro de Bolivia, según Teresa Gispert en su *Esquema de la literatura virreinal en Bolivia;* una del Perú, sobre el Niño Jesús, representada en Lima) y otra en náhuatl-castellano (*Apláudase la fineza que el Señor hizo en quedar sacramentado con los hombres,* loa de 1718). Pero todas son de una gran simpleza y están limitadas por su carácter folklórico y, casi siempre, por su contenido religioso.

consta de 14 partes que, además de una «Acción», y una primera «Ronda», llevan los nombres de los personajes —«Alguacil», «Escribano», «Gobernador», «Güegüence», «Don Ambrosio»— y uno especial: «El Güegüence consternado y orondo». Las restantes son de indiscutible gestación colonial: «El Rujero» (corrido), «La valona» (o segunda «Ronda») —popularísima en México—, el baile de los «Machos», el de «San Martín» y «La Retirada». Alegres al oído, estas melodías —llenas de color lugareño— se adhieren *al paisaje maravilloso de nuestros pueblos lacustres, a sus colinas que agoran todos los tonos jubilosos del verde, a sus aires frescos y paradisíacos, a los trajes de chillantes colores* [43]. El mestizaje, en virtud del aporte español, enriquece su tema lineal —monódico— con cambios tonales; tema que va reiterándose, a través de variaciones estratégicas, para eludir la monotonía [44].

Además de los anteriores, el propio personaje de *El Güegüence* —se remonta también al gracejo del primitivo teatro de la península— podría ser otro de sus elementos españoles; pero es indiscutible que lo español se halla configurado en el argumento de la obra. Esta, pues, surge dentro de una situación histórica determinada por lo hispánico, en un espacio y un tiempo donde esa presencia condiciona la realidad lingüística, literaria, teatral de *El Güengüence.* Más adelante veremos algunos aspectos de esa coyuntura. De momento, para introducirnos en ella, es necesario conocer el argumento: lo que Brinton llama *epítome* o sinopsis; traducido por Luciano Cuadra en 1966, fuimos los primeros en difundirlo.

VI. Argumento

Es el siguiente:

> «El Gobernador Tastuanes y el Alguacil se encuentran y se ponen a conversar. El Gobernador ordena que suspendan los cantos y bailes con que se está divirtiendo al Cabildo Real, lamentándose de la pobreza en que éste se encuentra. Ordena, asimismo, que no permita a nadie entrar en sus dominios sin licencia de la ronda. El Alguacil se queja de que la indigencia es tal que no tienen ropas decentes que ponerse, de lo cual culpa al Güegüence. El Gobernador se refiere en duros términos al Güegüence, y ordena lo traigan a su presencia, a como de lugar. El Güegüence, que junto con sus dos hijos está oyendo lo que pasa, se da cuenta de la orden, pero aparenta creer que se refiere a un ternero o a un potrillo.
>
> El Alguacil se presenta como sirviente del Gobernador. El Güegüence finge creer que quien desea verlo es una criada. El Alguacil le pone las cosas en claro y le dice que se apure, que salga volando a ver al Gobernador. El Güegüence toma literalmente la palabra volar y hace mofa de un viejo que pudiera correr y volar. El Alguacil le dice que debe aprender a saludar correctamente al Gobernador para cuando tenga que presentarse ante él, para lo que se ofrece enseñarle, previa remuneración, la forma cortesana de salutación. El Güegüence acepta lo propuesto, pero finge no entender lo de la remuneración, y contesta con una serie de equívocos y burlas. Pero al fin saca su dinero que, sin embargo, no entregará hasta que el Alguacil le enseñe la lección. Este recita la forma de salutación, la que el Güegüence pretende mal interpretar,

[42] JOHN FISKE: *The discovery of America.* Vol. II. Boston, etcétera. Hoyghton Miffilin Company (1892), pág. 470.

[43] PABLO ANTONIO CUADRA: «Introducción», art. cit. pág. 93.

[44] JOAQUÍN ABSALÓN PASTORA: «Cátedra y sonido» (sobre Salvador Cardenal Argüello y la música de *El Güegüence),* en *La Prensa,* 28 de abril de 1977.

repitiendo, en cambio, frases de sonido parecido en que irrespeta al Gobernador. El Alguacil lo amenaza con darle de cuerazos, y al persistir el Güegüence en sus sarcasmos, le pega dos riendazos, y prosigue la lección.

En eso se aparece el Gobernador: contesta el saludo del Güegüence y le pregunta cómo ha llegado hasta allí sin tener licencia. El Güegüence primero le cuenta cómo se las ha agenciado antes para viajar por otras provincias sin licencia alguna. Pero, dándose cuenta de que eso no viene al caso, trata con artimañas de que el interrogatorio venga a caer en el relato de una ambigua historia respecto de cómo el obtuvo, en cierta ocasión, licencia de una niña; licencia que no era propieamente para poder viajar. El Gobernador no se deja embaucar y corta secamente el cuento. El Güegüence entonces propone al Gobernador hacerse amigos, diciéndo que así sacaría una tajada de las inmensas riquezas y bellos atavíos que guarda en su toldo o tienda. Dada el Gobernador de que eso sea verdad, y por eso dispone hablar en un aparte con don Forsico, el hijo mayor del Güegüence.

Don Forsico corrobora el aserto de su padre... El Gobernador, no obstante, sigue dudando y resuelve interrogar a don Ambrosio, el más joven de los hijos del Güegüence. El muchacho cuenta una historia muy diferente. Dice que todo lo que ha relatado su padre es puro embuste, que el viejo es un pobre pelagatos y, además, ratero. El Güegüence, que alcanza a oírle, se queja de él calificándolo de afrentar para el buen nombre de la familia; y don Forcico le asegura al Gobernador, en términos que no dejan lugar a dudas, que don Ambrosio no lleva en sus venas una gota de la sangre del Güegüence.

Para dilucidar la cuestión, el Güegüence propone al Gobernador mostrarle la mercadería bajo su toldo. Luego le ofrece varias cosas imposibles como decir un lucero que se columbra por un agujero del todo, más una vieja jeringa de oro para medicinar el Cabildo Real. Mas como éste le responde con aspereza el Güegüence cambia de inmediato su discurso para hacer un elogio de las habilidades de don Forsico en los múltiples oficios que tiene. Interésale esto al Gobernador y pide a don Forsico le muestre su saber. Este alardea de todo lo dicho acerca de él, y al preguntarle el Gobernador si también sabe bailar danza allí mismo con su hermano y padre.

El Gobernador pide que bailen otra vez, y así lo hacen los tres; y luego danzan dos veces más participando también el Gobernador y el Alguacil. A continuación el Gobernador les pide que dancen el baile del macho-ratón. Encabézalo don Forsico. El Güegüence entre tanto aprovecha la ocasión para pedir al Gobernador la mano de su hija doña Suche-Malinche, de quien se prenda, y con quien se casa. El Gobernador sugiere entonces que el Güegüence obsequie al Cabildo con vinos españoles. El Viejo simula no entender, pero cuando ya no puede zafarse, y dice no saber dónde obtener el licor, viene y lo saca de apuros don Forsico que con malas artes se ha hecho de una botija.

Los machos (es decir, los enmascarados que los representan) entran en escena, y mientras el Güegüence los analiza uno tras otro pronuncia una serie de dictámenes que son otras tantas burlas y chocarreras alusiones. Finalmente, cargan los machos con los fardos de mercancías, móntanse los machos en ellos, y parten. En tanto, habiéndoles dado el Güegüence vino al Gobernador, al Escribano, al Regidor y al Alguacil, éstos le despiden. Se va luego el Güegüence gritando a sus hijos que habrán de divertirse más todavía sin que les cueste nada» [45].

VII. Esencia mestiza

A través de esta sinopsis —que prescinde de varios detalles significativos— podemos advertir la esencia mestiza del Güegüence, representado en la fiesta religiosa, el símbolo más coloreado y concreto de la fusión del alma española con la indígena,

---

[45] DANIEL G. BRINTON: «Sinopsis de *El Güegüence*» (traducción de Luciano Cuadra), en *Posintepe*, Granada, núm. 3, noviembre de 1966, págs. 7-9.

como lo indica el venezolano Mariano Picón Salas [46]. Este mestizaje lo representa el sutil ingenio del nativo colonial que aparece en esa nueva dimensión de vida engendrada por el mundo peregrino del colonizador y el mundo declinante del indígena, e ilustrada por el protagonista mestizo, *actor de agudeza*, según la definición del argentino Dardo Cúneo [47].

Cúneo ha escrito estas líneas que parecen inspiradas en *El Güegüence:* «El mestizo es una energía contenida. En ése su drama de energía contenida surge en él una medida estricta. Y esa medida estricta es clave de su agudeza. En el laboreo de toda agudeza hay materiales dramáticos. No hay agudeza que no se halla mirado en ellos, que en ellos no se halla probado... La agudeza —además— derivará siempre en lucha» [48]. *Energía, medida estricta, agudeza, materiales dramáticos, lucha;* todas estas consecuencias mestizas se traducen sorprendentemente en *El Güegüence.*

El personaje del mismo nombre, y su agudeza dramática, no se hubieran dado enteramente sin el choque del mundo español y el mundo indígena; por consiguiente, este hombre mestizo no pertenece a un sólo tiempo, a un exclusivo mundo, sino que es hombre de dos mundos, de transición, *nuevo*. De ahí dimana, como en el ilustre caso del inca Garcilaso, la complejidad y riqueza de su poder creador.

No vamos a insistir en esta esencia del personaje. Basta agregar que su innegable primitivismo hace posible el refinamiento. «En su primitivismo son refinados como el que más», apunta Cúneo del hombre mestizo, popular, que se ejercita en la imaginación, creando mundos, realidades imagineras como las de *El Güegüence.* Recordemos la del parlamento 123 (la de la «niña» otorgando licencia al protagonista) que constituye, de acuerdo a Salomón de la Selva, una de sus *escenas de purísimo lirismo* [49]. ¿No está allí obtenida toda una finura, un refinamiento, a través de una audaz imaginación? Porque, como se habrá supuesto, la «niña» en cuestión era precisamente lo contrario de una niña.

VIII. Valoraciones literarias

Ahora que vamos entrando a la esencia de la obra, y antes de pasar a las definiciones del protagonista, valdría la pena traer a colación las valoraciones literarias que han formulado de *El Güegüence* algunas importantes plumas americanas. «Comedia maestra», la denomina el apóstol cubano José Martí [50]. Rubén Darío, por su parte, conoció la obra en la edición de Brinton y llegó a citar sus parlamentos en dos ocasiones, en 1892 y en 1896 [51]. Por ello advirtió su carácter festivo y sus elementos

---

[46] Citado en JORGE EDUARDO ARELLANO: *Panorama de la literatura nicaragüense.* Epoca anterior a Darío (1503-1881). Managua, Editorial Alemana, 1881, pág. 27.

[47] DARDO CÚNEO: *Aventura y letra de América Latina.* Buenos Aires, Editorial Pleamar, 1946, pág. 23.

[48] *Ibíd.*

[49] SALOMÓN DE LA SELVA: «El Macho-Ratón», en *Repertorio Americano,* vol. 21, núm. 12, septiembre 1931, pág. 188.

[50] JOSÉ MARTÍ: *El Güegüence,* en La América, Nueva York, 1884; reproducido en *La Prensa Literaria,* 28 de mayo de 1977.

[51] RUBÉN DARÍO: «Estética de los primitivos nicaragüenses», en *El Centenario,* Madrid, vol. III,

poéticos —ambos superficiales—; pero no comprendió al personaje central. Quizás influido por Martí, Darío creía que el protagonista representaba «la humildad del indio conquistado, delante de la autoridad» [52]. Sin embargo, es todo lo opuesto: el mestizo se muestra audaz y pícaro, irónico e irrespetuoso.

Salomón de la Selva, en cambio, afirma algo muy valioso y aparentemente insólito: que nuestra obra *supera a cuanto conocemos de la comedia griega anterior a Aristófanes* [53]. Mas al contestar la siguiente pregunta: ¿qué hubo en Grecia antes de Aristófanes?, concluiremos que estaba en lo cierto. Ya que cualquiera puede consultar el manual del inglés C. M. Bowra y responder —guardando las distancias— que, con la excepción de la tragedia ática, existía en Grecia antes de Aristófanes lo mismo que en Nicaragua antes de *El Güegüence:* unos ritos relativos a la fertilidad y recreación, combinados con burlas poco finas y regocijadas mojigangas, e igualmente ciertas representaciones durante festivales fijos, sin mayores estructuraciones definidas. Asimismo, de los lapsos anteriores al comediante griego y al Güegüence no quedó ningún texto. Y *El Güegüence,* sin discusión, supera ambos lapsos.

Insistiendo en el valor literario de nuestra obra, hay que especificar cinco cosas. *Primero:* que el buen uso del castellano —seguido o precedido por el náhuatl, o *náhuat* como denominan los etnólogos a la lengua aborigen nicaragüense— hizo de la obra lo que es, dentro de una conformación reconocible por su unidad y tendencia satírica, pues *El Güegüence* posee una completa unidad y es un ejemplo efectivo de sátira [54]. *Segundo:* que la acción de esa unidad se distribuye en escenas separadas por las partituras musicales, ya que se trata de un teatro bailete. («Además —indica Pérez Estrada— existe lo que el pueblo llama *parada,* y es la representación de una parte de la obra. Esta, generalmente, se representa en varias *paradas:* una en el atrio de la iglesia, otra en casa de la mayordoma del baile, y otra en casa de algún promesante o miembro de la confradía o autoridades encargadas de la fiesta» [55].

Tercero: que logra perfectamente el protagonista. Las obras narrativas y dramáticas deben crear personajes y de la medida que los perfilan depende en parte su calidad. En el caso de *El Güegüence,* la creación del personaje central es definitiva y trasciende hasta el grado de identificarse con toda la obra, a la que titula. Lo mismo sucede con el poema de *Fernán González* del siglo XIII y el *Caballero Cifar* del XIV, con las coplas de *Mingo Revulgo* del XV y *Pedro de Urdemales* del XVII, obras españolas que seguramente le preceden [56].

Cuarto: que su autor, con menos posibilidad y talento teatral, realiza dos tareas comunes a Aristófanes: una estructura creadora y la incorporación, a la misma, de

---

número 25, 1892, págs. 197-202 y «Folklore de la América Central. Bailes y danzas populares de Nicaragua», en *La Biblioteca,* Buenos Aires, año I, tomo I, núm. 3, agosto de 1896, págs. 404-409.

52 RUBÉN DARÍO: «Folklore de la América Central...», art. cit., pág. 404.

53 SALOMÓN DE LA SELVA: «El Macho-Ratón», art. cit., pág. 188.

54 JORGE EDUARDO ARELLANO: *Panorama de la literatura nicaragüense.* (3.ª ed.), op. cit., pág. 125 («El teatro y sus intentos»).

55 FRANCISCO PÉREZ ESTRADA: «Historia y geografía de El Güegüence», en *Cuatro estudios sobre folklore* (Managua, Editorial Novedades, 1954, pág. 39).

56 JORGE EDUARDO ARELLANO: «El Güegüence: esencia e interpretación del Güegüence» *(La Prensa Literaria,* Managua, 9 de agosto de 1975).

elementos tradicionales. *Quinto:* que *El Güegüence* —ya lo dijeron Darío y De la Selva— alcanza vuelos líricos. Estos, según el folklorista formado en España Francisco Pérez Estrada, *no tienen nada que envidiar a los mejores escritores castellanos* [57]. Al respecto, José Coronel Urtecho nos comunicó en 1966 que el aludido y transcrito parlamento 123 no es inferior a los de *Pedro de Urdemales,* una de las mejores piezas del teatro cervantino [58].

Es oportuno presentar otros dos ejemplos de tal naturaleza, reveladores de una superioridad expresiva: la mayor parte del parlamento 153 y el parlamento 297. Transcrita y valorada por Darío, la primera asombra por la frase final —eficaz a causa de su imagen alusiva a la inmensidad— que, ciertamente, tiene un *vago reflejo lírico* y se entrelaza con la frase inicial, apresando media docena de enumeraciones en vueltas por la magia de la poesía:

> «(Güegüence): ...Alzen, muchachos; miren cuánta hermosura. En primer lugar, cajonería de oro; cajonería de plata, guipil de pecho, guipil de pluma, medias de seda, zapatos de oro, sombrero de castor, estriberas de lazos de oro y plata, muchintes hermosuras, Señor Gobernador Tastuahec, asaneganeme ese lucero de la mañana que relumbra del otro lado del mar...» [59].

Como se ve, este fragmento posee dos palabras no españolas *(muchintes:* derivada del náhuatl *muchintin,* muchos) y *asaneganeme* (también del náhuatl que significa, más o menos, *puedo ofrecerle)* que, por su ubicación sintáctica, no estropean la belleza del conjunto.

Por su parte, el parlamento 267 tiene una rica connotación semántica que ha motivado variadas disquisiciones. Hablamos del parlamento en que se nombra «el hilo azul», impregnado de emoción y nostalgia; dice:

> «(Güegüence): Ah, mi tiempo cuando fui muchacho. El tiempo del hilo azul...; cuando me veí en aquellos campos de los Diriomos alzando aquellos fardos de guayabas. No, muchachos» [60].

Partiendo de un hecho histórico concreto (el trabajo de teñir hilo), este parlamento implica una distancia temporal o alusión pretérita (reflejada en los verbos y adverbios: *Cuando fui...; cuando me veí....)* en aquellos campos alzando aquellos fardos... y sobresale en la obra por su carga poética, constituyendo un remoto antecedente del color rubendariano. Pero ya nos ocuparemos de su repercusión en Nicaragua. Lo que importa ahora es concluir las valoraciones literarias de *El Güegüence,* calificada también por Salomón de la Selva de *singular* y *preciosa* [61] recordando que, por su escenografía colectiva, música y «ballet», vestuario y diálogos con argumento definido y completo, tiende a configurar un arte total. Esto es lo que ha inducido a los norteamericanos Brinton y Lothrop a considerarla una pieza única de los nahuas nicaragüenses» [62].

---

[57] FRANCISCO PÉREZ ESTRADA: «Historia y geografía del Güegüence», art. cit., pág. 40.

[58] Nosotros recibimos un curso en la Universidad Complutemse de Madrid con Francisco Yndurain sobre dicho teatro y aseguramos que *Pedro Urdemales* posee menos flexibilidad y poesía interna que *El Güegüence.*

[59] Fragmento tomado del manuscrito de Berendt, alterado únicamente en su puntuación.

[60] *Ibíd.*

[61] SALOMÓN DE LA SELVA: «El Macho-Ratón», art. cit., pág. 188.

[62] SAMUEL KIRTLAND LOTHROP: «Las culturas indígenas prehispanas de Nicaragua y Costa Rica», en *El Pez y la Serpiente.* Núm. 5, enero 1964, págs. 103-104. La obra de Lothrop, en inglés, data de 1926 y en

Alberto Icaza ha ido más allá al deducir —después de agotar en el escenario sus elementos dramáticos— que *es de momento la obra de teatro náhuatl más antigua encontrada en territorio americano* [63]. Pero Ycaza trasciende el sostenimiento del *vis* dramático y las alocuciones directas al público de la obra extrayendo de sus posibilidades no verbales —gestos, movimientos, etc.— recursos escénicos utilizados en el siglo XX por Pirandello y Brecht, Ionesco, Weiss y Genet, adaptados a otras circunstancias [64]. Lejos de esta aparente subjetividad está Pablo Antonio Cuadra, quien resume la vigencia de El Güegüence en las siguientes líneas: «... siempre se puede captar su sencillo argumento desarrollado con marcada intención de crítica a la autoridad y de burla social, como la calidad literaria y dramática de la mayor parte de sus escenas, no por primitivas menos admirables por su acción y en su diálogo vivaz y picaresco» [65].

IX. El protagonista y sus definiciones

El responsable de esa picardía no es otro personaje que el Güegüence, cuya vitalidad se le escapó a Rubén Darío, como vimos; pero ésta ha inspirado muchas apreciaciones tendentes a fijar la personalidad de aquél. De todas, elegimos las de Salomón de la Selva (1931), Pablo Antonio Cuadra y Eduardo Zepeda-Henríquez (1976) [66]. Si a los adjetivos definitorios que el autor pone en boca de los antagonistas cuando aluden al Güegüence, colocamos a la par los empleados por los tres autores referidos, en su afán de captar los rasgos caracteriológicos del protagonista, tendríamos este cuadro:

---

ella llama al Güegüence «dramita que se distingue por su trama vulgar, pero con mucho humor basado especialmente en el juego de palabras».

[63] ALBERTO ICAZA: El Teatro Investigación Niquinohmo presenta novedosa interpretación de *El Güegüence*, en *La Prensa Literaria*, primero de abril de 1978. Curiosamente, Ycaza coincide con Roberto de la Selva cuando afirma —en el epígrafe de este trabajo— que «es la pieza teatral más antigua del hemisferio» ¿Intuyó De la Selva la misma obra que Ycaza cree exhumar del único texto conservado? Es casi seguro. Igualmente, en el artículo que citamos en la nota inmediata, Ycaza advierte en *El Güegüence* elementos parecidos a los utilizados por el teatro oriental y por los griegos anteriores al siglo V a. C., hasta llegar a la tragedia de Esquilo y que más tarde sólo Aristófanes volvería a usar en sus comedias.

[64] ALBERTO YCAZA: «La historia del Güegüence...», art. difundido en *mini-print* por el Teatro Investigación Niquinohmo, Managua, 1979; lo hemos citado en la nota 27.

[65] PABLO ANTONIO CUADRA: «El primer personaje de la literatura nicaragüense: El Güegüence, en *Revista Conservadora del Pensamiento Centroamericano*, núm. 74, pág. 2, noviembre 1966.

[66] Los trabajos de Salomón y Cuadra están citados en las notas 49, 53, 61 y 65; el de Zepeda Henríquez («El Güegüence o la rebelión del mestizaje») puede leerse en *La Prensa Literaria*, 20 de noviembre de 1976, y pertenece a su ensayo *Folklore nicaragüense y mestizaje* (Madrid, Aldus, 1976).

Autor	De la Selva	Cuadra	Zepeda-Henríquez
afrentador	atrevido	burlón	cínico
consentidor	borracho	desconfiado	contestatario
charlatán	*fantasioso*	fanfarrón	descarado
embustero	*vanidoso*	*fantasioso*	desentendido
inútil		igualado	dicharachero
		matrero	impertinente
		mujeriego	insolente
		picaresco	mañoso
		poeta	mal pensado
		satírico	pretencioso
		vagabundo	rebelde

Treinta y dos adjetivos intentando definir un personaje literario es suficiente número para reconocer en él una riqueza humana dinámica y definitiva. Al ofrecer casi tres docenas de actividades vitales, el protagonista se nos da entero, tal como es: con todas sus escasas cualidades y amplios defectos que sobrepasan, en mucho, a las primeras. Pero esa variedad tiene un común denominador que debe buscarse en el título de la obra. Literalmente, éste se ha descompuesto en el prefijo *huehue* (viejo) y en el sufijo *tzintli* (expresión de diminutivo reverencial) con lo que se obtiene la traducción de *viejito* o respetable anciano [67]. Sin embargo, el protagonista —como hizo ver Brinton— podía ser llamado cualquier cosa, menos respetable [68].

Interpretando este aspecto fundamental, Pablo Antonio Cuadra sostuvo en 1942 que el viejo era el elemento más generalizado de la comedia indígena y que de su raíz procedía «Güegüence» para significar, por antonomasia, el farsante, el cómico [69]. No obstante, dejaba su traducción sin explicación semántica. Y en ésta consistió el primer trabajo erudito de un nicaragüense sobre la obra, escrito por Carlos Mántica, quien profundizó en las raíces etimológicas de la palabra y delimitó sus acepciones para proponer que si lo característico del Güegüence es su picardía y no su vejez, la verdadera raíz debía ser «Cuecuetzin» (de *cuehueh:* travieso, retozón) y no «huehuet-

[67] CARLOS MÁNTICA A.: «Ensayo etimológico del Güegüence o Macho Ratón, en *La Prensa Literaria,* 18 de diciembre 1966. Por su lado, Alejandro Dávila Bolaños iniciaba su «Ensayo crítico-social sobre el sesule güegüence» (Estelí, Talleres mimeográficos del Instituto Nacional de Estelí, diciembre 1966, pág. 1): «Semánticamente el nombre güegüence está constituido por dos fonemas nahuas: *huetl* y *zintli.* El primero significa «cosa grande», que duplicado vale tanto como la «cosa muy grande», «gigante». El segundo, *zintli,* quiere decir «cosa resplandeciente», «número uno»; también se aplicaba al maíz (base principal de la alimentación), e, igualmente, a los «cabellos blancos». *Güegüence* (nahua nicaragüense igual a *Huehuetzin,* nahua mexicano) equivale entonces a: «Las cosas grandes de cabellos blancos», «Los gigantes resplandecientes», «Los primeros como el maíz». Y así era en la realidad, pues los ancianos, es decir, los güegüences de aquellas primitivas tribus nahuas eran los «depósitos vivos» de la experiencia, los «guardianes» de la tradición, «las fuentes prístinas» del orden, la salud y la seguridad colectiva.

[68] «He is, in fact, anything but a respectable person», en *El Güegüence; a comedy-ballet..., op. cit.,* pág. XIV.

[69] PABLO ANTONIO CUADRA: «Introducción», en Teatro callejero nicaragüense: *El Güegüence o Macho Ratón.* Comedia bailete de la época colonial..., *op. cit.,* pág. 89.

zin» [70]. En consecuencia, como Güegüence aparece en la obra precedida por la palabra *sesule* (truhán hablador) ambos vocablos castellanizados vendrían a significar, por la redundancia ofrecida al estar unidos, prácticamente lo mismo: Gran Bufón [71].

Ahora bien, examinando el texto original, observamos que la única vez que el protagonista se elogia sin necesidad de responder a sus antagonistas lo hace en el parlamento 123: «Y como soy un hombre tan gracejo...» [72]. Ello implica, en el personaje, una autoestimación o sobrevaloración de sí mismo; en otras palabras: lo vemos como vanidoso, uno de los adjetivos que dos de los autores referidos —De la Selva y Zepeda-Henríquez— puntualizan entre sus rasgos principales. El otro adjetivo en que coinciden nuestros estudiosos —esta vez De la Selva y Cuadra— es *fantasioso.* Pues, ante todo, el Güegüence fantasea, imagina sin límites partiendo de su triste realidad, de la situación dramática que vive y lo circunda. Por eso, Salomón de la Selva afirma que sus alardes, a pesar de exponer la esencia de lo cómico —la visión oblicua de la vida—, oculta «un gran dolor, sólo dolor» [73].

He aquí la causa mediata por la cual el Güegüence, protagonista de un profundo dolor social, llega a la fantasía, a poseerla y ejercerla, a desmedirse en ella. De ahí que dicho rasgo haya sido considerado como el más evidente del personaje por un periodista que fue el primero, al parecer en relacionarlo con la caracteriología general del nicaragüense [74]. Fantasía «charlatana y enloquecedora» la denomina [75]. «Pocas son las poblaciones en donde se representa *El Güegüence;* pero entre nosotros hay una tendencia bien marcada hacia las características del alegre personaje», señala [76]. Y continúa:

> «Si España tuvo sus siglos de Caballería Andante *(sic),* nosotros podemos decir que hemos vivido épocas tras épocas de puro güegüensismo o de plena güegüensía... Colectividades hay que sólo viven en el membrete del papel que usan para su correspondencia los que mantienen

---

[70] CARLOS MÁNTICA A.: «Ensayo etimológico del Güegüence o Macho Ratón», art. cit. Al respecto transcribimos estos dos párrafos de esta primera versión de su descubrimiento:

> «No es la vejez lo que caracteriza al güegüence, sino su picardía. Lo truhán, bufón y travieso. El mismo lo dice: *Soy tuno* (tunante) *sin tunal.* Dávila Bolaños llega a la misma conclusión al traducir macho-ratón como *burlador sabio.* El mismo fue quien me sugirió, sin pretenderlo, la raíz del nombre *güegüence* al traducir *sesule* (adjetivo invariablemente unido al nombre güegüence) como tzin-xolo: tontito, tonteco, pero que en el lenguaje figurado equivale a *gran embaucador.*
>
> La traducción correcta debe ser *huesule,* es decir, *huexolotl,* que literalmente se traduce (Sahagún, pág. 336) *Gran Bufón»* (art. cit.).

[71] *Ibíd.* Ahí mismo Mántica disecciona la palabra *Macho-Ratón* concluyendo que puede traducirse como bailete (de *macehuaz:* baile, completado por el diminutivo-despectivo *ton).* O sea, que *Güegüence y Macho-Ratón,* en última instancia, significarían «Comedia-bailete»; precisamente el subtítulo que Brinton dio a la obra en inglés.

[72] Tomado del manuscrito de BERENDT. El de LEHMANN dice: «Y *yo* como soy un hombre tan *grasejo...»;* y el hallado por Alvarez Lejarza: «*...y* yo como *soi* un hombre tan gracejo...»

[73] SALOMÓN DE LA SELVA: «El Macho-Ratón», art. cit.

[74] APOLONIO PALAZIO: «El Güegüence», en *Estampas nicaragüenses.* Managua, Tipografía Atenas (1948?), págs. 51-53.

[75] *Ibidem,* págs. 52.

[76] *Ibidem.*

la farsa... Cuántas reputaciones son las riquezas del Güegüense. Este personaje nos ha hecho, sin duda, mucho daño. El sublime fachento, jactancioso y locuaz, sigue viviendo en el alma de nuestro pueblo. Por eso, nos improvisamos todo y es raro el nicaragüense que en el ostracismo no hable de las grandezas que dejó en su tierra, es decir, de sus grandes cargamentos de oro, plata y piedras preciosas. Somos inmensamente ricos, hasta donde alcance nuestra imaginación. Hijos de una misma raza, don Quijote y el Güegüence son hermanos. La locura del primero, manifestada en tendencias nobles y generosas, tuvo cura cuando ya don Quijote iba a morir, cuando volvió a ser Alonso Quijano el Bueno. La del segundo va siempre en crescendo, sin promedios, creando tesoros y prodigando alabanzas a su progenitor. Ambos han enfermado a muchas generaciones. El primero ha poblado inmensamente los cuernos de la Luna; el segundo ha reducido a oro, plata y piedras preciosas, todas las estrellas de la bóveda celeste» [77].

Pero el Güegüence no sólo demuestra una gran fantasía vanidosa o vanidad fantaseada; en él y en la obra hay más, mucho más de acuerdo con los tres autores que han analizado sus rasgos, nuestro protagonista es un personaje de múltiples facetas: aquellas que corresponden a las de un *pillo, farsante* o *trapalón,* por emplear los vocablos castizos a que recurre José Cid Pérez al resumir la significación de su personalidad. El estudio del cubano —quien debe tener ascendencia española—, relaciona la representación de *El Güegüence* con la *Commedia dell arte.* «Como esta última —afirma—, es histriónica, bufonesca y de máscaras. En la primera se intercalan danzas y en la *Commedia,* volteretas y visajes. Al igual que en Italia, en Centroamérica se presentan los mismos personajes en distintas localidades, con igual idiosincrasia y con los mismos defectos, aunque con diálogos y situaciones distintas... [78]. Lo que subraya Cid Pérez es, en general, la universalidad del personaje que coincide, también, con los del «Colportage» o «Litterature du Colportage» de los franceses y los de la «picaresca» del primitivo teatro español, expresada en los famosos «Autos» [79]. Sin duda, pensando en representaciones similares de Occidente, las cuales participan también del carácter de nuestro personaje, Eduardo Avilés Ramírez cree —después de una primera lectura—, que lo expuesto en *El Güengüence es europeo. No importa que sea escrito o representado en tierra americana. Lo que nos confirma que somos todos, simples europeos de América, hablemos inglés, portugués, francés o español»* [80].

Tampoco exageremos tomando la posición extrema de la que postula el indigenismo romántico: que todo lo americano, en esencia, es aborigen y que lo europeo se limita a una contaminación colonialista. Veamos, en el caso de *El Güegüence,* que el

---

[77] *Ibídem,* págs. 52-53.

[78] José Cid Pérez: «Estudio de *El Güegüence»,* en *Teatro indio precolombino.* Madrid, Aguilar 1964, página 155.

[79] Fernando Silva: «Apuntamientos a mi *Güegüence»,* en *La Prensa,* 17 de mayo, 1975: «... me refiero a los *Autos* del primitivo teatro español: *El Juego de Adán. Auto de los Reyes Magos. El Juego de la Enramada.* Del *Auto de los Reyes Magos* se dice que: *Tenía una fina ironía contra los judíos a los que presenta como desconocedores de la Biblia diciendo falsedades.»*

[80] Carta al autor fechada en Bourg la-Reine, 29 de abril de 1978: «Sería muy largo hacerle siquiera el bosquejo de todas las representaciones burlescas de la Europa anterior o contemporánea del descubrimiento de América. Es tema que merece un grueso volumen —ignoro si existe—. No es posible dejar de citar las obras de Rabelais y sus personajes grotescos, burlescos, irónicos, Gargantúas y Pantagrueles, todo ese rumoroso mundo que debía tener repercusión en la civilización que España llevaría a América. Por eso podemos decir que los personajes de *El Güegüence* son europeos».

texto está escrito fundamentalmente en español y concebido, construido, elaborado en ese idioma; de otra manera no se entendería ni se explicaría el hecho de haberse mantenido «en taquilla» por años y años, entre una población mestiza que hablaba más o menos el castellano, dentro de una provincia ultramarina del antiguo Imperio español, continuando su exitoso montaje después de la independencia en los siglos XIX y XX. Anotemos, asimismo, que el protagonista funciona dentro de un contexto original, racial, surgido de la implantación de la conquista y de la transformación ideológica operada durante la colonia; es decir: protagonizando un indudable mestizaje. A este respecto, Pablo Antonio Cuadra —cuyo feliz concepto de que «América comienza en los Pirineos» vendría al caso— pone de nuevo las cosas en su punto: *El Güegüence parece llegar a su obra como un ser con existencia anterior a ella, como un tipo que viene del pasado y del pueblo —probablemente un viejo personaje que formó el antiguo y desaparecido teatro aborigen— y salta al escenario del nuevo teatro mestizo y bilingüe y al actuar, también él se mestiza y completa en sí mismo el primer boceto satírico del nicaragüense* [81]. Sólo un mestizo, en resumen, podía encarnar al personaje; o más bien, el mestizo desajustado y traumatizado, abandonado a su suerte.

En la recreación principal de la obra, Alejandro Dávila Bolaños aplica otros adjetivos definitorios al protagonista, según el texto original se lo permite o sugiere; todos ellos, enumerados a continuación, sólo podían tener de sujeto al mestizo y no al indio sumiso, callado, oprimido. Aunque más de alguno se utiliza en sentido irónico y otros (como «cochón», o sea, homosexual en Nicaragua), no se desprenden necesariamente de su parlamento respectivo, vale la pena consignarlo para una mejor comprensión del sesule *güegüence*.

Adjetivos definitorios aplicados al Güegüence, por Dávila Bolaños	Parlamentos donde se encuentran sus originales
Astuto	131
Bandido	14
Cochón	298
Cornudo	78
Chapiollo	57
Discreto	157
Divertido	21
Gracioso	182
Inteligente	202
Hábil	144
Jodido	109
Maldito	105
Moclín	111
Mentiroso	17 y 145
Pinche	89
Porfiado	105
Rufián	12

[81] PABLO ANTONIO CUADRA: «El primer personaje de la literatura nicaragüense: el Güegüence», art. cit., pág. 2.



Personaje del toro-huaco, *baile que se representa con* El Güegüence *cada 20 de enero en Piriamba, Nicaragua* (Foto: Marco Contarelli)

X. El protagonista como prototipo del modo de ser nicaragüense

Considerado por Palazio y Cuadra, sobre todo por éste, el protagonista representa al nicaragüense común e interpreta su particular modo de ser. La obra no supervivió por un apego irracional o supersticioso de la mentalidad popular a sus tradiciones, sino porque el protagonista —plantea Cuadra en su brillante trabajo, tantas veces citado— *es un personaje que el pueblo nicaragüense lleva en la sangre* [82]. Un personaje creado por el propio pueblo que se burla de sus desgracias, o más precisamente, de *su* desgracia.

Según Cuadra, *El güegüence* resume, en forma caricaturesca y satírica, todas las características que ha venido anotando en su conocido ensayo sobre *el nicaragüense* como específicas del mismo: la autoburla *(la primera de un pueblo burlesco, la primera mirada a su imagen en el espejo de la sátira)* [83], el irrespeto a la autoridad y la malicia en los dobles sentidos de sus expresiones, el desprecio a la sofisticación y la mordacidad ante la injusticia, la denuncia del servilismo y el desentendimiento interesado, la vagabundía y la fanfarronada.

Gladis Miranda se ha detenido en esta representatividad prototípica del güegüence. Señalando que no por azar el autor escogió al personaje, sino por un profundo conocimiento de nuestra idiosincracia, añade: *Si su objetivo era decir verdades sin comprometerse, ¿quién mejor que un nicaragüense para hacerlo? Y surgió el güegüence, ese viejo nica corrompido, mentiroso, fachento, ladino que de broma en broma dice las verdades a cualquiera en sus propias narices* [84]; *además* —concluye— *ningún otro hombre del continente americano, que no fuese un nicaragüense, podía interpretar con tanta naturalidad el papel del güegüence, ya que éste —de pies a cabeza— es el prototipo del nica que tira la piedra y esconde la mano* [85].

Por nuestro lado, deseamos remarcar el punto de que *El Güegüence* es la obra clave de la identidad nacional de nuestro pueblo [86]. ¿En qué sentido? En el que El Güegüence como personaje ejemplifica los rasgos esenciales del ser colectivo de nuestra tierra, condicionado por una herencia de frustración de origen colonial; herencia que marcó sus rasgos en el mestizo cuya población comenzaba a imponerse sobre los otros grupos raciales. Este nuevo ser, ante la difícil situación a que le obligaban enfrentarse, no tuvo más salida que desarrollar esos rasgos —enumerados en parte, por Cuadra— para escapar, superar, sublimar su situación social, económica, política, etcétera. Así, comenzó a existir el *tipo* nicaragüense actual que identifica a la mayoría de nuestros compatriotas.

Puntualicemos cuatro de esos rasgos o recursos que El Güegüence —es decir, el mestizo— utilizaba como «mecanismos de defensa» y que han quedado impresos, definitivamente, en la psicología popular; aludimos a la exageración y a la mentira, al insulto y a la ironía burlesca. A los cuatro elementos —repetimos—, acudían los güegüences coloniales para eludir su realidad, aminorar su desventura o defenderse de

---

[82] *Ibídem.*

[83] *Ibídem.*

[84] GLADIS MIRANDA: «Interpretación de *El Güegüence*», en *El Güegüence*, núm. Boletín Literario de Nicaragua, núm. 1, febrero, 1971, pág. 3.

[85] *Ibídem.*

[86] Anunciado en la nota 10 de esta introducción.

las condiciones de explotación que entrañaba. De los mismos dispone el nicaragüense de hoy, predispuesto aún más por las consecuencias de las guerras civiles del siglo XIX, ante cualquier hecho o circunstancia que lo afecta. Por ejemplo, veamos estas expresiones que oímos al llegar a la ciudad de Matagalpa en un saltarín e incómodo microbús:

1. Se me van a salir las tripas por la boca *(exageración).*
2. Idea y niño *(una mujer, dirigiéndose al conductor)* ¡vos vas picado! *(mentira).*
3. (Otra mujer dirigiéndose al conductor). ¡Qué indio más bruto! *(insulto).*
4. ¡Bien pavimentada tiene la calle el alcalde! *(ironía burlesca).*

Si en esta simple anécdota cotidiana los «nicas» reaccionan espontáneamente exagerando y mintiendo, insultando y burlándose irónicamente de los culpables de la situación que sufren, es porque su mentalidad responde a un sustrato que, históricamente, pertenece al ser mestizo —y que éste fue propagando a casi todos los niveles socioeconómicos— y literalmente se halla objetivado en *El Güegüence.* En efecto, la obra recoge las cuatro actitudes con igual espontaneidad; vivas y eficaces aún, se encuentran en los parlamentos:

36. «(Don Forcico): ...es corto el día y la noche para contar las riquezas de mi padre.»

155. «(Güegüence, aludiendo a su hijo don Forcico): ...este mi muchacho tiene tantos oficios que hasta en las uñas tiene encajados los oficios» *(exageraciones).*

77. «(Güegüence): Dios persigue a mi amigo Capitán Alguacil Mayor que ahora endenantes estuvimos tratando y contratando con él, y ya se lo llevó una bola de fuego...»

145. «(Don Ambrosio): ¡Válgame Dios Señor Gobernador Tastuanes! Vergüenza me da contar las cosas de ese Güegüence embustero, pues sólo está esperando que cierre la noche para salir de casa en casa a hurtar lo que hay en las cocinas para pasar él, y su hijo don Forsico. Dice que tiene cajonería de oro, y es una petaca vieja totolatera; que tiene catre de seda y es un petate viejo revolcado; dice que tiene medias de seda y son unas botas viejas sin forro; que tiene zapatos de oro y son unas chancletas viejas sin suelas; que tiene un fusil de oro y es sólo el palo, porque el cañón se lo quitaron» (mentiras, en el segundo ejemplo éstas se denuncian; por lo demás: afloran muchas veces; entre otras, en los parlamentos 123 —el de la famosa *«niña»* que le dio *«licencia»—,* 155 de los muchos *«oficios»* de don Forsico y 153, transcrito por Darío: el de las *«hermosuras»* como *«guipil de pecho», «guipil de plumas», «sombrero de castor», «estriberas de lazos de oro y plata»* y *«ese lucero de la mañana que relumbra del otro lado del mar»).*

22, 58, 215 y 233: «(Güegüence, dirigiéndose a don Ambrosio): ... mala casta, saca fiestas sin vigilias; ... ojos de sapo muerto...; ... jipato...; soplado... apupujado.»

92. «(Güegüence): Pues, ponga las manos: y las dos manos pone el hambriento; y qué buenas unas se tiene mi amigo Capitán Alguacil Mayor; parecen de perico ligero. ¡Ah, una bomba caliente (pedo) para estas unas!» *(insultos).*

42. «(Güegüence): ... ten cuenta con la bodega, que voi a ver si puedo volar.»

260. «(Güegüence): Soi hombre de bien. Traigo mis machos...» *(ironías burlescas).*

¿Qué nicaragüense no se identifica con estas astutas y sagaces expresiones? ¿Cuántos de nosotros no estamos retratados en esa viveza? Porque *El Güegüence* es un «vivo» y todo lo que comprende esta palabra, incluso sus variantes «vivían» y «vividor». Recordemos que uno de los adjetivos definitorios suministrados por Zepeda Henríquez, al interpretar semánticamente al protagonista, es precisamente «vividor».

En resumidas cuentas, el «nica» —como el personaje-espejo de su idiosincrasia— se las ingenia para «pasarla bien» y salir adelante a cómo sea; para «vivir» a cómo dé

lugar y aprovecharse, hasta donde pueda de los demás. Con ese objetivo hace lo que le da la gana en beneficio suyo, pasando por encima de todo y convirtiéndose en una plaga. Este problema ya ha sido enfocado por José Coronel Urtecho, quien lo analiza a partir de los vagos y pícaros de la colonia engendrados por el mestizaje y explicando su transformación política en la independencia y el siglo pasado [87]. Asimismo ha preocupado a gente con suma experiencia en el «país de los vivos» que, por lo menos hasta el 19 de julio de 1979, ha sido Nicaragua [88].

---

[87] Ver nota 89.

[88] «El país de los vivos: así quieren llamarnos», se titula un editorial de la revista de la Asociación Nicaragüense de Ingenieros y Arquitectos (ANIA) que, para completar este capitulillo, reproducimos casi íntegramente:

«... la señora encopetada que sólo disparates hace, dice y manifiesta (torpe de remate) es viva porque tiene 10 piezas de cuartería y sabe sacar el máximo de renta de ellas, sin reinversión, y a costillas de la salud de las víctimas que caen en sus redes.

También es vivo aquel viejo compañero de barrio, el tonto aquel a quien compadecimos por tonto y por bruto, pero que es hoy adlátere clave de un poderoso clave de la política local, y por esas circunstancias, es muy vivo (ya no tonto) porque colecta hermosas y estupendas dádivas por hacer accesibles los favores del funcionario a aquellas personas que quieren acercarse, y por vivo, es objeto de palmoteos y festejos por parte de su propia corte de cohortes.

Vivo es el obrero que contratamos creyendo que es el albañil que él dice ser, y no es más que un bergante a quien interesan dos cosas: cobrar y hacer cualquier cosa. En otras palabras estafar al cliente, y a los verdaderos obreros cuyo prestigio usurpa y mancha.

Igualmente lo es el profesional médico, abogado, ingeniero, arquitecto, economista, contador público, administrador, y demás, a quien no le interesan más que *cobrar caro* y *hacer cualquier cosa*.

Pero suficiente con tres ejemplos de vivos a nivel popular, para hacer ver la tendencia vertiginosa de desafecto a la ley, al orden y a los principios mínimos humanitarios, por medio del cual más y más nos hundimos los nicaragüenses en un pantano pegajoso de situaciones inverosímiles y peligrosas.

Ahora la *viveza*, verdadera plaga, invade todas las ocupaciones nacionales y no da campo a ninguna otra actitud positiva, como esas que han impulsado el desarrollo psíquico y material de otras naciones, dentro de las cuales, por un lado, la investigación pura aumenta el panorama de alternativas de desarrollo, y por el otro, el trabajo y el esfuerzo práctico, abren los torrentes de producción material y los torrentes, también, de la producción espiritual. (Protegidos, eso sí, por la justicia, contra los desmanes de las huestes de vivos depredadores.)

Pero para que personas normales puedan dedicarse al simple trabajo de hacer algo positivo en las artes, ciencias y ocupaciones de transformación económica, se requiere, en primer lugar, que algunos se resignen a no participar en la carrera presente de ambiciones y codicias; y que, en segundo lugar, los que quedan en la carrera de «colmillos», permitan a los otros una vida decente, justa y libre de las *dentelladas* que puedan sufrir por boca de esas fieras sueltas.

En la historia milagrosa de las leyes, el ejemplo de cómo los poderosos que han tenido que rodearse de otros poderosos para defenderse de los demás, han tenido que conceder a estos ciertos derechos; y el que estos poderosos de segundo orden a su vez, a sus súbditos, que son muchos más que ellos, han dado otras concesiones que se convierten en acuerdos, en leyes, es precisamente lo que debemos de tener en mente para comprender la psicología de la ley y la justicia, y el papel que juega en el desarrollo de los países.

Pero aquí, en este medio nuestro en el cual el «vivo» (el destructor de derechos) es el ejemplo más admirado por las generaciones en función y por las que vienen pisándonos los talones ansiosas de probar que son más vivas aún que ésta; y en el cual nunca hemos tenido una historia en la que a conciencia se haya tratado de llegar a *acuerdos* en pro de la estabilidad social, aquí repito, la destrucción de la ley y la justicia es inminente. Por tanto, la posibilidad de que alguien se quiera apartar de la *carrera de colmillos*, es imposible (no tanto por no poder dejar de ser codicioso, como por mero instinto de supervivencia) y por tanto debemos olvidarnos, a este paso, de cualquier pretensión a ser jamás un simple país civilizado». (Artículo suministrado por el ingeniero Guillermo de la Rocha.)



Personajes de El Güegüence *en medio de procesantes y asistentes a la fiesta patronal de Diriamba en homenaje a San Sebastián el 20 de enero de 1982* (Foto: Marco Contarelli)



Personajes de El Güegüence *en una calle de Diriamba. En el extremo superior derecho las imágenes de San Sebastián y el apóstol Santiago, patrono de Diriamba y Jinotepe, respectivamente, llevados en procesión* (Foto: Marco Contarelli)

Visto el mestizo como atroz individualista, debido a la inestabilidad de su condición social —que prácticamente era una tragedia— no olvidemos un aspecto complementario de su significación histórica: la rebeldía. El mestizo también era un rebelde: su destino consistía en ir contra el estado de cosas que lo asediaba. Y en esto radica, quizá, su mayor herencia futura.

Lo mismo podemos afirmar de *El Güegüence*. «El viejo mestizo —anota Eduardo Zepeda Henríquez— es siempre un rebelde, incluso contra la lógica; un rebelde sin ideales, pero con una causa muy concreta; la de *ir a lo suyo»* [89]. Y no solamente a lo suyo —creemos— porque en la comunicación de su angustia no habla por sí solo, sino representando a un grupo social; más aún: su rebeldía comprende la del sector indígena con el que los mestizos se identificaban en la común explotación llevada a cabo sistemáticamente por los grupos dominantes españoles. Aunque legalmente tenían *status* distintos, en la práctica no había mucha diferencia entre un trabajador «libre» mestizo y otro forzado indígena: ambos devengaban salarios de hambre —como decimos—, resultando su mano de obra semigratuita; ambos eran controlados —mucho más los indios, desde luego, a quienes concentraban en pueblos especiales— para asegurar y facilitar su disponibilidad; ambos, en fin, laboraban juntos en los mismos medios de producción, agropecuarios o no, de la época.

XI. La obra como protesta contra la realidad colonial

Uno de esos medios eran los obrajes de añil, planta silvestre que requería un complejo proceso de elaboración para extraer su tinte, apetecido en los mercados europeos; de hecho, el añil era el principal producto de exportación colonial gracias a la mano de obra mestiza e indígena. Al respecto, una lectura literal de la obra, o mejor de sus parlamentos 48-51, nos indica que el protagonista habla por esos grupos en tono de protesta. Recurriendo a su aparente sordera, *El Güegüence* —que ha sido mandado a llamar por el Gobernador Tastuanes— sostiene un breve diálogo con el Alguacil Mayor:

> 41. «(Alguacil): Ah, Güegüence, ya estamos en el paraje.
> 49. (Güegüence): Ya estamos con coraje.
> 50. (Alguacil): En el paraje.
> 51. (Güegüence): En el obraje» [90].

---

[89] Eduardo Zepeda Henríquez: «El Güegüence o la rebelión del mestizaje», en *La Prensa Literaria*, 20 de noviembre, 1976.

[90] Lo que se va a leer en el siguiente párrafo, acerca de estos cuatro parlamentos, figura en la «Introducción» (de dos páginas) de nuestra edición *El Güegüence o Macho Ratón*. Texto de Emilio Alvarez Lejarza... Managua, Publicaciones del Instituto Histórico Centroamericano, pp. 3-4. Este resumen ha sido incorporado medularmente a la tercera edición del *Panorama de la literatura nicaragüence* (Managua, Ediciones Nacionales, 1977, pp. 17-18); pero antes fue reproducido, tomado de una reimpresión de 1975, en *Cuadernos Universitarios*, revista de la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua y divulgado a su vez por el guatemalteco Manuel Galich en la última nota de su trabajo: «El primer personaje del teatro hispanoamericano», en *Conjunto*, La Habana, núm. 3, enero-marzo, pp. 17-18.

En su primera equívoca respuesta, *El Güegüence* le dice a la autoridad que no están en el paraje (en el cambio de la presencia del Gobernador, o quizá en el *Palacio* del mismo) sino, firmemente, que están con coraje. ¿Quiénes poseen esa ira, ese enfurecimiento? ¿Y por qué? Desde luego, no el Alguacil y *El Güegüence,* sino éste y los individuos que representa: los grupos dominados —el pueblo— que hablan por él. Pero en la obra no sólo se expresa esa realidad social: significativamente, el autor señala los sitios donde se daba la explotación de esos grupos: los obrajes de añil [91]. En efecto, después que el representante de la policía real le replica que ambos están en el *paraje, El Güegüence* finge oír otra cosa muy diferente: *¡En el obraje!* Con toda evidencia —porque ni siquiera pregunta, dejando de haber oído bien o mal— protesta escueta e intensamente.

Otra alusión a la realidad colonial, de la que se desprende implícitamente una protesta, se encuentra en el parlamento 184; ahí *El Güegüence* contradice al Gobernador Tastuanes, quien le expresaba —en el parlamento anterior— estar satisfecho por el baile recién incluido en que había intervenido *El Güegüence.* Pero el protagonista le contesta en doble sentido: *Pachigüete, no pachigüete, Señor Gobernador Tastuanes, que unos van para atrás y otros para adelante* [92]. Es decir, él no está contento porque hay dos fuerzas en pugna y en direcciones opuestas: una tirando al pasado o a la perpetuación del mismo; otra proyectándose en el futuro, aspirando progresar. Y no se trata de una arbitraria interpretación nuestra: en el segundo miembro del parlamento 301 *El Güegüence* vuelve a plantear, aprovechando el doble sentido que le facilita de nuevo su frase, la misma coyuntura; ahora, sin embargo, lo hace en forma interrogativa: «... *Ah, muchachos, ¿para onde vamos, para atrás o para delante?»* [93]

Por consiguiente, debemos sostener que la obra no puede reducirse al significado de una *comedia-bailete.* Como lo hizo ver Gladis Miranda, si se limita a *El Güegüence* a esa dimensión, quedaría despojado de sus verdaderos valores. *La intención primordial de su autor* —enfatiza— *no fue crear una comedia o un bailete, sino valerse del elemento cómico y de la danza para lograr su objetivo: escupir su odio a los representantes del poder español* [94]. En otras palabras: extraer del ser indígena y del ser mestizo el dolor y la inconformidad provocados por la diaria ofensa de la jerarquizada sociedad colonial; sociedad que se denuncia admirablemente.

¿Cómo? Utilizando un elemento de origen prehispánico —la monótona repetición de frases— para crear un trasfondo social hegemonizado por los señores principales. A éstos, el autor los presenta gozando de una vida regalada y alegre, reflejado en «los sones, mudanzas, velancicos, necana (robos) y paltechua» o «palperesia» (habladurías) de sus residencias; retahíla que aparece tanto en boca de los antagonistas (el Gobernador Tastuanes, el Alguacil Mayor, el Escribano) como de los protagonistas

---

[91] Incidía tanto este medio de producción que se conservó su nombre en varias toponimias de origen colonial. El Obraje se llamaba antiguamente el pueblo de Belén, en el departamento de Rivas; el Obraje se llama también un corto río que corre cerca de la vecindad del pueblo de Nagarote —en el departamento de León— y desemboca en el lago de Managua.

[92] «*...y otros adelante»,* dice el manuscrito de Lehmann.

[93] «*... para adelante»,* se lee en el mismo manuscrito de Lehmann.

[94] GLADIS MIRANDA: «Interpretación del Güegüence», núm. 1, febrero 1971, pág. 2.

(El Güegüence y su hijo don Forcico), quienes ordenan o piden que se suspendan tales distracciones u ociosidades. El número de veces en que se fija este deseo o necesidad es realmente alto: veintidós, en igual número de parlamentos distribuidos de la siguiente manera:

Personajes	Parlamentos
Alguacil Mayor	10, 14, 47, 141, 140, 152, 162, 169.
Gobernador Tastuanes	5, 9, 130, 139, 151, 168 y 715.
Güegüence	46, 129, 161, 186.
Don Forcico	138, 167.
Escribano	197.

Cabe observar, entonces, que el Alguacil Mayor —encargado de ejecutar órdenes y también de emitirlas en la práctica colonial— encabezaba dichas alusiones o parlamentos con ocho, siguiendo el Gobernador Tastuanes con siete, El Güegüence con cuatro, don Forcico con dos y, por fin, el Escribano —cuyo oficio era dejar constancia de la legalidad colonial— con un solo parlamento que difiere de los anteriores por constar, únicamente, de tres elementos disfrutados por los *señores principales: sones, rujeros y paltechuá* (robos) [6a].

Con ello, el autor logra denunciar a los individuos de los grupos dominantes, sostenidos —especificamos— por el trabajo de los indios y mestizos, por ejemplo en los *obrajes* de añil. Denuncia que traduce en la insistencia de esa suspensión a lo largo de la obra. Indiscutiblemente, pues, *El Güegüence* conlleva una gran protesta contra la realidad colonial.

XII. La obra en el contexto de la cultura de dominación

Si bien Alejandro Dávila Bolaños, desde 1966, comenzó a descubrir que en nuestra pieza teatral había *otro* sentido además del literal, fue Gladis Miranda quien intuyó que *El Güegüence* es «la primera protesta literaria en la América Hispánica contra una estructura gobernante opresora e injusta» [95]. Mas esa protesta no tendía a codificar un mensaje político. Gladis Miranda puntualiza que es válido considerarla entre los testimonios iniciadores del espíritu que culminó con la independencia de las provincias españolas, pero el objetivo del autor en aquel entonces *no era la de incitar al pueblo a un levantamiento contra las autoridades españolas, ya que hubiera empleado el doble sentido para dirigirse directamente a los suyos en plan de rebelión, sino que aprovecha la fingida sordera del viejo para resaltar la ambición del español, su vida fácil, los ceremoniosos títulos y cargos con que se distinguían entre ellos, etcétera* [96]. Precisamente Dávila Bolaños fue más allá del doble sentido de los parlamentos para adecuar una interpretación apriorística sujeta a la intencionalidad de hallar en la obra un mensaje profundamente político y revolucio-

[95] *Ibid.*

[96] *Ibid.*

nario, aun para nuestro tiempo. Pero en su originalidad, que tuvo un resultado feliz e interesante, demostró una imaginación desmedida y demasiado forzada.

Sin emplear este recurso, Gladis Miranda agrega en su justa interpretación —producto de una atenta lectura— que *el pueblo, que domina la lengua del Güegüence y posee su mismo espíritu, comprende las burlas y por debajera se ríe de los señores principales y de las autoridades reales, sin que esto signifique deseo de rebelión contra los mismos.* [97]. Y concluye: *el germen libertario está presente: hay ansia de libertad, pero aun los medios para lograrlo no se han definido con claridad en el espíritu del escritor...* [98]. Y así es: *El Güegüence* no demuestra una finalidad combativa, ni exalta el ánimo de los explotados para luchar contra los explotadores y expulsarlos —según interpreta Dávila Bolaños—; ni mucho menos, promueve la rebelión armada y guerrillera. Ambas eran imposibles en una sometida provincia hispánica durante el siglo XVII.

Fundamentemos mejor nuestra argumentación. Ante todo, hay que tomar muy en cuenta que el ocasional espectador colectivo de la obra la disfrutaba como un regalo que recibía de la cultura de dominación planificada y dirigida por los grupos dominantes españoles. Su presentación, pues, se inscribía en ese sistema que, como lo señala Sergio Ramírez, *retenía* para dichos grupos los diversos trasplantes de la cultura peninsular —universidad y colegios mayores, estilos urbanísticos y arquitectónicos, cabildos e iglesias, conventos y cuarteles, suntuosas casas de habitación, muebles y decorados, etc.— y *cedía* a los demás estratos involucrados en la producción, un régimen de organización civil en pueblos y municipios, cofradías y festividades religiosas, técnicas de producción artesanal —ebanistería, imaginería, orfebrería, platería, talabartería— y, entre otras concesiones, un teatro callejero y una música similar, una narrativa anónima, etc. En síntesis: manifestaciones enteramente populares [99].

Sin embargo, *El Güegüence* surgió con inesperada energía en tal sistema que —de acuerdo siempre a Ramírez— no cedía ninguna otra cosa más, *fuera de un idioma limitado a apropiaciones pasivas para los mestizos miserables del campo* [100]. Y aquí reside su fuerza emergente: en volver activa y lúcida esa apropiación del español que correspondía a los mestizos rurales. ¿No está expuesto en *El Güegüence* el lenguaje de estos buhoneros y muleros —más pobres que acomodados— que viajaban *tierra adentro* familiarizados con el arte del engaño para sobrevivir, y aún palabreaban su lengua indígena? Evidentemente.

Mas especifiquemos la ausencia del carácter subversivo con el mismo texto. En primer lugar, no deja de ser significativo que la acción culmine en un pacto cómplice entre el Gobernador y el Güegüence al concertar y celebrar la boda entre sus hijos respectivos: doña Suche Malinche y don Forcico. En segundo lugar, la consecuencia última de todo el engranaje teatral es festiva, sellada con la participación desbordante

---

97 *Ibíd.*

98 *Ibíd.*

99 SERGIO RAMÍREZ: «Balcanes y volcanes», en *Centroamérica hoy* (México, siglo XXI, 1975, pág. 281).

100 *Ibíd.*, con esta anotación: «Todo lo que puede llamarse cultura popular es de clara ascendencia peninsular: romances, bailetes, logas; como ejemplo notable de teatro popular, debe citarse *El Güegüence*, de Nicaragua.»

de indios y mestizos en el contexto de la religiosidad popular, a la que pertenecía su montaje [101]. Y en tercer lugar, son suficientes los parlamentos en que se deja claro la resignación de los protagonistas ante la injusticia institucionalizada que los convertía en víctimas; citemos únicamente los parlamentos 87-88 en los que hablan el Güegüence y don Forcico después que el Alguacil exige al primero que entregue todo el dinero que lleva, sin dejarle nada, *ni batuchito,* o sea, ni siquiera una alcancía:

87. (Güegüence): Ya lo ven, muchachos, lo que hemos trabajado para otro hambriento.
88. (Don Forcico): Así es, tatita.

Entonces, ¿cuál era el interés de los indios y mestizos por conservar esa representación los días de fiesta tributados a sus santos patronos?, ¿dentro de esa forma —también mestiza— de dominación cultural? Muy sencillo: desahogar su amargura —por lo menos durante esa única oportunidad— gozando de los chistes del Güegüence —su espejo vivo— y de la capacidad que revelaba para reinar y burlarse, en su propia cara, de las autoridades; lo que no podía hacer en la realidad. La representación de la obra, por lo tanto, no les *concientizaba* en sus problemas: ni más ni menos, les servía de *catarsis* [102].

XIII. Los personajes y el vestuario

Para indios y mestizos era un espectáculo muy gracioso identificarse con los personajes —incluso con el Gobernador Tastuanes y el Alguacil Mayor, el Escribano y el Regidor— hablando su idioma bilingüe y llevando máscaras que imitaban el rostro español —cutis blanco, ojos azules, barba cerrada— como clara muestra de la dominación ideológica que funcionaba en ellos [103]. Pero, naturalmente, la principal identificación del pueblo era con sus personajes, y sobre todo con el Güegüence, en que veían el retrato de su peculiar disposición al humor, menos indígena que mestizo, basado en la jocosidad que supone obtener el engaño y la burla del vecino [104].

¿Cómo no iba a ser jocoso el parlamento 96 en que el Güegüence se equivoca

---

[101] *Ibíd.,* págs. 281-282.

[102] No olvidemos que la religiosidad popular se organizaba *desde arriba,* a través de cofradías e instituciones similares —y hasta por el mismo cabildo o ayuntamiento— controlados por los grupos dominantes, al igual que en España; seguía, pues, un modelo peninsular. Véase el capítulo dedicado a las fiestas coloniales de una ciudad de México en el segundo tomo de la obra del alemán Reinhard Lierhr: *Ayuntamiento y oligarquía en Puebla, 1787-1810* (México, Secretaría de Cultura Popular, 1976, pág. 76-83.

[103] Aún funciona este fenómeno colectivo en la masa mestiza que asiste, por tradición, a las fiestas patronales. Por otro lado, a pesar de la máscara —símbolo de la cultura impuesta— el protagonista se rebela con todos sus recursos contra esa imposición. Alejandro Aróstegui ha interpretado plásticamente esta idea en su cuadro «El Güegüence» (185 x 124), verdadero retrato del mestizo rebelde que, con una mano, sostiene la máscara española y con la otra hace la «guatuza», es decir, rechaza dicha imposición cultural.

[104] Esto es evidente por el número de palabras en el habla nicaragüense que expresan tales acciones. Así, *chamarrear* es el tomar ventaja o aprovecharse de alguien con una broma; *trisca* es una conversación en la que hace quedar en ridículo a alguien; *féfere* es un cuento tonto con el que se engaña a quien escucha; dar un *caritazo* es engañar a una persona con un truco, etc. (Daniel G. Brinton: «Estudio sobre *El Güegüence* traducción de Carlos Mántica, en *El Pez y la Serpiente,* núm. 10, 1968-69, págs. 49-50.)



Un actor, representando a un macho, *de* El Güegüence (Foto: Marco Contarelli)

exprofeso en una operación matemática para engatusar al Alguacil? Porque es obvio que la mitad de un medio no es dos cuartos, sino un cuartillo, y dos cuartos son un medio, y no un octavo. Pero el protagonista enseña a su antagonista con «seriedad»: *La mitad de este medio hacen dos cuartillos; un cuartillo, dos octavos; un octavo, dos cuartos; un cuarto, dos maravedíes; cada maravedí, dos blancos* [105]. Curiosamente, este recurso ya lo había empleado Miguel de Cervantes en la primera parte de su *Quijote*.

También resultaba simpática la calificación de *don* —título verbal que era patrimonio de los *señores principales* e individuos de la misma clase— a los hijos del Güegüence: *muchachos* más adolescentes que jóvenes, pero conocedores de la experiencia de su padre y duchos en sus mañas. Sumada a la máscara, esta calificación apuntaba hacia el modelo cultural hispánico.

Igualmente, la representación de la obra constituía otra oportunidad —una vez al año— para que indios y mestizos admirasen a su gente o a sí mismo, ricamente ataviados: tanto o más que los personajes españoles. En efecto, el vestuario del Güegüence era el de mayor brillo. Brinton escribe a propósito:

> «Tal como se representaba la obra anteriormente, el Güegüence llevaba el mejor vestuario de todos los actores. Cadenas de oro, collares de monedas de plata y ornamentos de acero colgados a su persona. A decir verdad, todos los participantes llevaban disfraces extravagantes.

---

105 «... un cuarto dos marabedices, cada marabedís dos blancos», dice el manuscrito de Lehmann.

Sus vestiduras iban fantásticamente adornadas con plumas y flores, coronadas con cintas y pañuelos de brillantes colores...

El Gobernador Tastuanes va vestido a la usanza española, con cetro y espada... El Alguacil, el Regidor y el Escribano Real van ataviados en lo que supone ser uniforme de gala, con sendos cetros de autoridad. Las *mutae personae* de la obra son las mujeres y los machos. De las mujeres sólo se nombra una de ellas, la dama Suche-Malinche, hija del Gobernador. Entra en escena vestida con una especie de túnica, sostenida a su persona con alegres cintas de seda; cadenas de oro y costosas joyas adornan su vestido, y una guirnalda de flores corona su cabellera. Los machos son doce o más en número... En la obra llevan cabezas de pieles imitando cabezas de machos, coronadas con cuernos de cabra y una petaca, o canasta de mimbre adornada con cintas, etcétera. En las manos llevan sonajas» [106].

Por su lado, Alvarez Lejarza —quien recogió su información *in situ,* al contrario del sabio norteamericano— anota: *El Alguacil: viste pantalón corte de color, camisa común, chaleco y sobre los hombros una capa corta tirada hacia atrás. El sombrero, con adorno de flores y de perlas, es de tres picos. Lleva una vara con flores en el extremo como insignia de su cargo. Las medias son de color y las zapatillas de hebillas plateadas. El Gobernador: el mismo del Alguacil, pero más adornado y lujoso. Modernamente el Gobernador lleva a veces pantalón largo* [107]. Por lo que se ve, en un siglo más o menos el vestuario se alteró levemente, pues según el mismo Alvarez Lejarza, en las representaciones contemporáneas, el Güegüence, don Forcico y don Ambrosio llevaban sombreros de tres picos —forrados con raso y adornados de perlas, piedras preciosas y doradas— camisa y pantalón de seda, chaleco con adornos de oro y dijes de plata, medias de seda de color y zapatos —también con adornos— forrados con raso. O sea, que ya no sobresalía el vestuario del Güegüence, quien compartía el lujo del suyo con los de sus hijos y los personajes españoles: Gobernador y Alguacil, Regidor y Escribano Real. Estos últimos —señala el estudioso granadino— *usan iguales trajes que el alguacil, en diversos colores, y zapatillas de plata* [108].

¿No manifiesta dicha igualdad una soterrada aspiración de igualdad social que con el tiempo fue acrecentándose? Y continúa Alvarez Lejarza:

«Los machos son hombres que llevan las cabezas cubiertas con máscara de este animal. Usan vestidos corrientes y a veces de color negro, colocándose una cola crín, o cabuya teñida, bajo las nalgas... Las mujeres —o varones disfrazados de mujeres— usan máscara de damas, que se hacen de estopa y de coco o de madera. Antiguamente, todos los actores usaban máscara y la del Gobernador solía ser de barba y cabellera dorada. En nuestros días algunos actores se caracterizan a como es usual en el teatro... [109]

Asimismo, doña Malinche y las otras dos damas van ataviadas con vestidos de seda de color y bordados, adornos de metal, plumas y sombreros de muchas flores. Según Brinton, las últimas podrían aludir al nombre de *Suche* derivado del náhuatl *sochilt:* flor [110]. Malinche —recuerda el americanista— era el nombre de la famosa india que sirviera a Hernán Cortés de intérprete en sus campañas conquistadoras de México, y quien se convirtiera posteriormente en su concubi-

---

[106] DANIEL G. BRINTON: «Estudio sobre *El Güegüence, op. cit.,* págs. 50-51.

[107] EMILIO ALVAREZ LEJARZA: «Notas», en *Teatro Callejero Nicaragüense: El Güegüence o Macho Ratón..., op. cit.,* pág. 37.

[108] *Ibíd.*

[109] *Ibíd.*

[110] DANIEL G. BRINTON: «Estudio sobre *El Gueguence, op. cit.,* pág. 52.

na [111]. Es el personaje histórico con que se ha bautizado el fenómeno de la entrega irracional a lo extraño, por lo menos en México: el *malinchismo*. Resulta muy interesante, entonces, que la *Suche Malinche* aparezca en *El Güegüence* no como amante del Gobernador, sino como hija. (Entre paréntesis, *suche* aún significa en Nicaragua alcahueta, por lo que Pablo Antonio Cuadra comenta: «No es la primera vez en nuestra historia que la alcahuetería es hija de la autoridad [112]).

Conclusión

«El Güegüence habla por el pueblo», observó alguna vez Rubén Darío. Y tenía razón: el protagonista del anónimo bailete dialogado que lleva también el título de *El Güegüence* —y que hemos estudiado en sus aspectos básicos— representa, en un momento formativo, a la población mayoritaria de una zona del antiguo y extenso Reino de Guatemala; para ser exactos, habla en nombre de los indios y mestizos de la zona suboccidental de la provincia de Nicaragua, o sea, entre los lagos y el Pacífico.

En realidad, esta comedia danzante —surgida dentro de la tragedia que significaba la dominación hispánica—, fijó los rasgos fundamentales y colectivos del ser nicaragüenses, tras un intenso proceso histórico. Así, *El Güegüence,* como producto de circunstancias determinadas, contiene no sólo las tensiones sociales de su tiempo, sino —en particular— la rebelión de un sector: el mestizo. Además, la obra quedó como único e inapreciable documento lingüístico y expresión tendiente hacia la totalidad artística: integrada por elementos poéticos, de protesta y dramáticos; dotada de música, danza y artesanía; desarrollando creencias, conductas, costumbres. Sin paralelo en Hispanoamérica, fue redactada en *hispano-náhuatl* por una mentalidad superior familiarizada con la vida y los valores de los poblados pertenecientes hoy a los departamentos de Masaya, Carazo y Granada. En Nicaragua, Centroamérica.

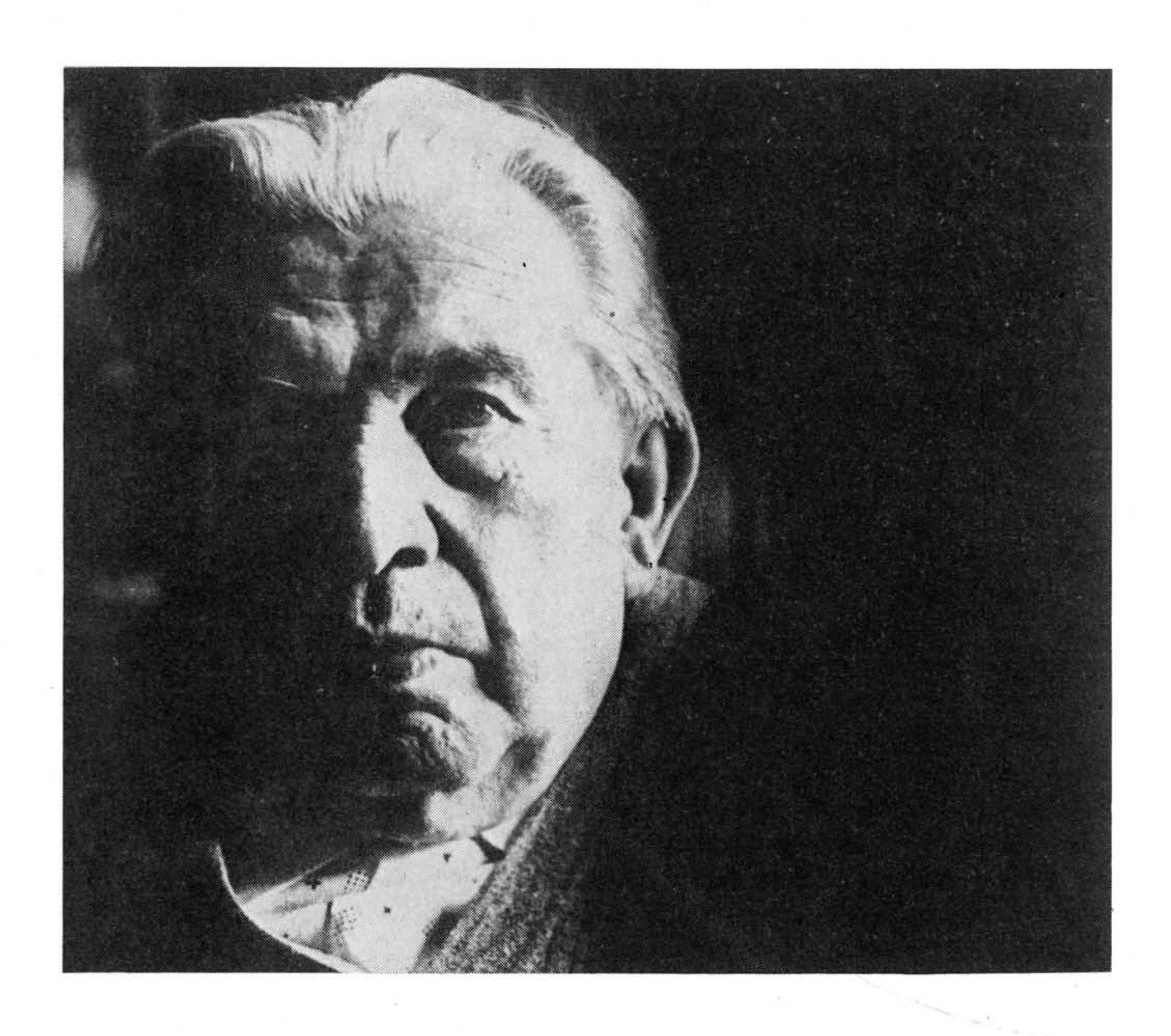
En fin, como testimonio de una cultura emergente, afirma la plena identidad mestiza de los futuros nicaragüenses; pero también refleja, tempranamente, actitudes seculares de los mismos: rebeldía en hechos y palabras, irrespeto a la autoridad, malicia defensiva y desprecio a la sofisticación, mordacidad ante la injusticia y denuncia del servilismo, lenguaje socarrón, ironía fantasiosa, desentendimiento interesado e imaginación desmedida.

JORGE EDUARDO ARELLANO
Residencial El Dorado, 105
MANAGUA (Nicaragua)

111 *Ibid.*

112 PABLO ANTONIO CUADRA: «Introducción», *art. cit.*, pág. 3.

Jaroslav Seifert
Premio Nobel 1984



Praga en el sueño

JAROSLAV SEIFERT nace el 23 de septiembre de 1901 en el barrio de Praga, Zikov. Antes de acabar sus estudios empieza a escribir en los periódicos y revistas alcanzando pronto fama como poeta. Publica su primer libro en 1921 ***(Ciudad en lágrimas)*** *y sigue, en este momento, la tendencia estética del grupo* ***Devetsil,*** *que pone el arte al servicio del proletariado. Pero pronto, junto con otros poetas coetáneos, pasa a constituir un nuevo grupo, el poetismo, que nace de dadá, para el cual la estética ocupa un lugar preponderante. Son los años 20 y en Checoslovaquia se da un florecimiento poético comparable a nuestra generación del 27, contando con voces de tanta altura como la de Holan, Halas o Nezval.*

Las obras de Seifert más representativas de este período son ***En las ondas*** *(1926),* ***El ruiseñor canta mal*** *(1926) y* ***Paloma mensajera*** *(1929). El poeta, sin embargo, da un paso más y se vuelve hacia el clasicismo, adoptando el verso medido y con rima, las formas tradicionales de la poesía checa, con la que se vincula también por medio de la temática. Pronto se pone de manifiesto que es el gran maestro del verso, en obras como* ***Manzana de tu regazo*** *(1933),* ***Las manos de Venus*** *(1936) y* ***Primavera, adiós*** *(1937).*

No modifica su postura estética la Segunda Guerra Mundial, aunque ésta se refleja en sus motivos de inspiración, como en ***Casco de tierra*** *(1945). Sin embargo, es la ciudad de Praga quien, en contraposición con París, protagonista de los años de poetismo, pasa a ser tema perpetuo de su obra.*

Tras una etapa de silencio por motivos políticos y de salud, se detecta en su creación un nuevo avance que enlaza con su poesía de los años veinte y le lleva de nuevo al verso libre, si bien ahora tienen un tono más reflexivo y su forma no se deja seducir por las metáforas brillantes y los juegos de palabras, sin que por ello se pierda su visión optimista. A este momento pertenecen sus mejores creaciones: ***Concierto en la isla*** *(1965),* ***El cometa Halley*** *(1967),* ***La fundición de las campanas*** *(1967),* ***La columna de la peste*** *(1977),* ***Paraguas de Piccadilly*** *(1979) y* ***Ser poeta*** *(1983).—C. J.*

MISS GADA-NIGI *

Noche abiertas alas de cuervo tambor de tiniebla
Miss Gada-Nigi está sentada en el trapecio
debajo en la arena el payaso dormita. Como un pájaro cae la nieve de sus sueños.

Por el agujero de la lona sonríe Gada-Nigi a las estrellas
mientras escucha el tic-tac de su reloj de pulsera
está aprendiendo a bailar en la cabeza del caballo encabritado
y en los encajes de niebla la eternidad en las estrellas.

El tic-tac del reloj destello del infinito en el rostro del payaso
y en el carromato de los artistas de circo lloró un niño
tendiendo la mano a las estrellas de los pechos de su madre
y la canción del pájaro se columpiaba en las ramas del jazmín

* De *En las ondas* (1926).

cuando dándose la espalda los amantes y el suicida
bajo el luminoso parasol del farol
vieron la estrella que cae a lo largo de una noche de mil años
apagarse en los nenúfares del superficial estanque.

Oh Miss Gada-Nigi no piense en las estrellas
ya que en las rayas de la mano encendido está el destino, usted el payaso y yo
Solamente los amantes mueren sin querer de amor. Escuche sólo un momento
cómo en el beso se apagan las finas flautas del aliento.

PANORAMA *

El ciervo se aleja, de su cornamenta se levanta el humo,
tras la hoja del helecho escuchad a la estrella
pero silenciosamente, sólo silenciosamente.

Platos llenos de fruta y noches de estrellas,
quisiera ofrecerte ese plato de bronce
y ser barbero.

Oh peluqueros,
las manos cansadas que se deslizan por lisos cabellos,
de la mano cae el peine, el escultor soltó el cincel
y en el espejo se velaron los ojos.

Ya es de noche. ¿Duerme usted?
¡Acabe con la blandura de su edredón!
La hora de medianoche. Las lámparas eléctricas.
Tiniebla, luz, tiniebla medialuz
y he aquí:

el peine de las montañas desenreda del cielo la cabellera
y como dorados piojos van cayendo las estrellas.

BARRICADA DE CASTAÑOS EN FLOR *

En cada lugar fue distinto. Aquí, por la mañana,
de los castaños en flor alzaban la barricada.

---

* De *El ruiseñor canta mal* (1926).

* De *Casco de tierra* (1945).

Caían árbol tras árbol, igual que encendidas lámparas
y los hombres se acostaban en silencio entre las llamas.

Luego hubo un hermoso día y se oyeron los cañones
y el sudor de la frente se secaron los hombres.

Llegaba después la enfermera, fielmente llevando
cigarrillos, pan y agua en el cántaro.

Con aquel calor los árboles se ajaron desde luego,
y la enfermera con las vendas llegó corriendo.

Sin saber qué hacer estaba allí callada con las gasas:
para ese trabajo dos manos no bastan.

Allí yace uno, y otro, y eran cuatro,
¡que las hojas de los árboles se transformen en manos!

Murieron tres. Los árboles y la flor con ellos,
morían también heridos con aquéllos.

En medio de la batalla a duras penas se los llevaron.
Los árboles hasta hoy siguen allí, sin embargo.

PARAISO PERDIDO *

El antiguo cementerio judío
es como un ramo de flores de piedra gris
pisado por el tiempo.
Anduve sin rumbo entre las tumbas
y pensé en mi madre.
Solía leer la Biblia.

Las letras en dos columnas
manaban delante de sus ojos
como la sangre de la herida.
La lámpara chisporroteaba y dejaba ir el humo,
y mi madre cogía las gafas.
De vez en cuando tenía que soplar, apagarla
y enderezar la mecha candente
con una horquilla.

* De *Paraguas de Piccadilly* (1979).

Sin embargo, cuando cerraba los cansados ojos,
soñaba en el paraíso
antes de que Dios lo poblara
de querubines armados.
Con frecuencia se dormía y el libro
se deslizaba de su regazo.

Yo era todavía joven,
cuando descubrí en el Antiguo Testamento
arrobados versos de amor,
y ansiosamente buscaba los pasajes
donde se hablaba de incesto.
Entonces no sospechaba
cuánta ternura se esconde en los nombres
de las mujeres del Antiguo Testamento.

Afa es Adorno, Orfa
es Cierva,
Naama es Dulce
y Múkol Arroyuelo.

Abigail es Fuente de consuelo.
Pero cuando recuerdo
qué indefensos mirábamos
arrastrar a los judíos
y a sus niños que lloraban,
todavía me estremezco de horror,
corre el frío por mi espalda.

Jemima es Paloma y Tamar
Palmera.
Tersa es Graciosa
y Zelfa es Gota.
¡Dios mío, qué belleza!

Así que el infierno estaba aquí
y a pesar de ello, nadie tuvo el valor
de arrancar el arma de las manos asesinas,
¡como si de humanidad
nadie tuviera ni pizca!

El nombre Jahel significa
Dios es poderoso.
Pero su ceñudo dios

miraba tras los alambres de púas
sin mover un dedo.

Dalila es Deliciosa y Raquel
Ovejita,
Débora Abeja
y Ester, Estrella clara.

Apenas volví del cementerio,
el atardecer de junio con sus perfumes
se apoyó en las ventanas.
Pero, desde el silencio de las tierras lejanas,
de vez en cuando retumbaba
¡la guerra futura!
No hay tiempo sin crimen.

Había olvidado, sin embargo:
Rode es Rosa.
Y esa flor es, tal vez, lo único
que en el mundo ha quedado
del paraíso pasado.

PRAGA EN EL SUEÑO *

No sé ya en qué año fue,
dejé el París París
—más de una vez, de todos modos, maldecido—,
ajusté la correa de mi maleta
y volví corriendo a casa.
Sentía nostalgia de Praga
y me he quedado en ella hasta la muerte.

Praga me sonrió
y yo me estremecí,
como cuando el amante al ver a la amada
ansía el abrazo.
En el puente de Novotný
turbó mi cabeza el viejo dique.
Escuché su bramido

* De *Ser poeta* (1983).

como si fuera una canción de amor.
Mozart no la escribió.
No figura en el índice de Köchel
el agua la ha inventado
al bañar las orillas de esta tierra.

De noche caía una cascada de estrellas
sobre la ciudad dormida.

Pero alguien me miró por encima del hombro
y con un poco de desprecio ordenó:
Dadle un laúd
y que intente cantar.
Mas bajo la rutina cotidiana
llameaban grandes vidas.
Ardían y se apagaban luego
entre ojos en llanto.

Anduve después con los muertos
por el Puente de Carlos
hacia la callada Kampa,
hacia las ruedas del molino de Certovka.
Giran en el vacío
y muelen silencio muerto.

Mucho de lo que sé de la muerte
me lo dijo Vladimír Holan
después de su entierro.
Vivía a unos pasos de aquí
y la muerte y él se conocían bien.
Está en todas partes.

Pero la vida se me escapa más deprisa
que el éter volátil
de una botella rota.
Pues sí, tengo depresiones
como tienen los ancianos
y de noche me asaltan con frecuencia
angustiosas pesadillas.

De sus fantásticas formas
y colores misteriosos
surge de pronto ante mí
la ciudad triste y sombría

que rodean las mandíbulas de las ciudades satélites,
llenas están de dientes
entre los que amenazantes se alzan
los colmillos rascacielos.

Aquella noche soñé
que cercaban Praga por los cuatro costados,
se acercaban a su centro,
y querían tragarse el Muro del hambre,
los castaños del camino;
querían morder los céspedes jugosos
y los bancales de flores.

¡Qué pena, esos amenos caminos
donde suelen pasear parejas de enamorados
que entre susurros deliran!
Las nubes de polvo gris
se posaron en el verde tierno
y, en plena flor, los viejos magnolios
se quejaban en silencio.

Pero cuando se inició la voladura
y a toda prisa desmontaron
la antigua torre de Petrin,
cerré los ojos fuertemente.
Amiga fue de mis amores.

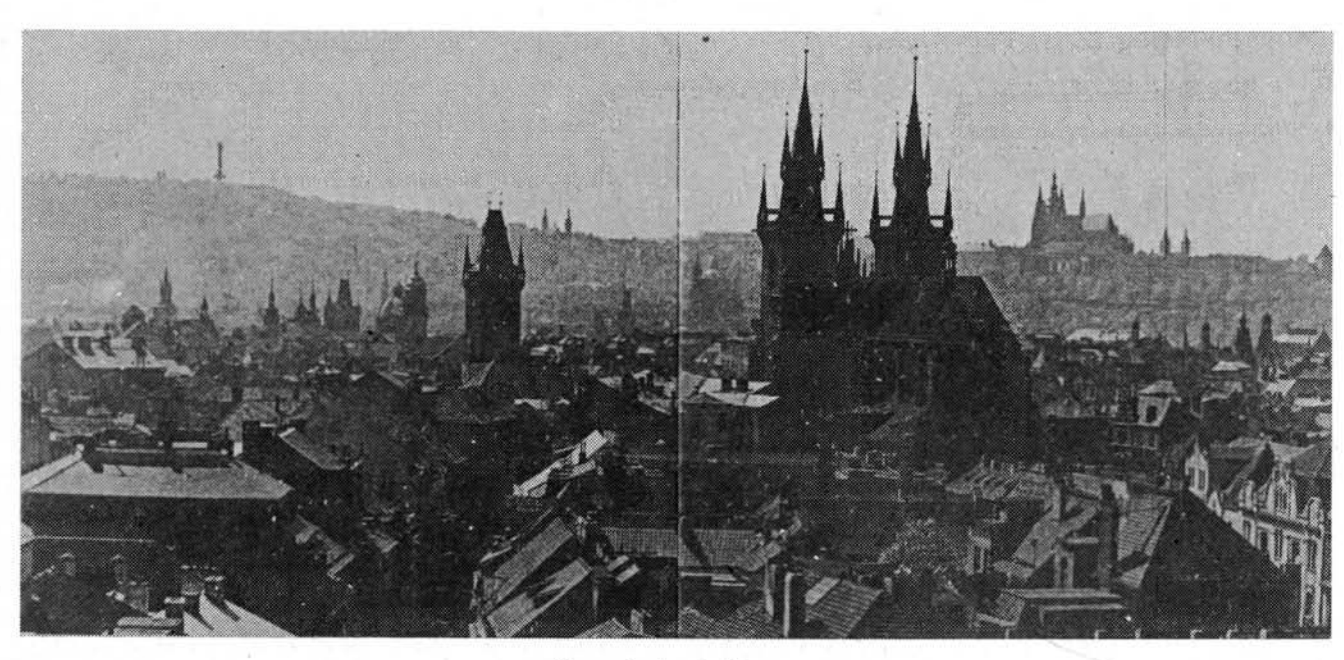
No debí volver a abrirlos.
Y cuando la primera calle
se arrastró hasta la misma tumba de Smetana
en el cementerio de Vysehrad,
con un grito de dolor
los gallos salieron volando
del tejado del templo
yendo a caer en los matorrales
de las orillas del río.

De todo sueño despierta el durmiente,
pero de éste jamás.
En vano lloran las sirenas,
en vano las auroras se incendiaron
y corrieron por el cielo
como la sangre vertida, pisoteada
en el lugar del siniestro.

Finalmente pude también vislumbrar
que flotaban peces muertos sobre las aguas del río
y era negro su caudal
como en la hora del juicio final.

JAROSLAV SEIFERT
V Ladronký 23
160.00 PRAHA 6
Checoslovaquia

Nota y traducción:
CLARA JANES



Panorámica de Praga.

La otra cara de la libertad

I

No es el tema, tan repleto de *leit-motivs* y de información, permanente iceberg de las tensiones políticas e intelectuales del siglo, que lleva por encabezamiento publicitario lo que se suele llamar *disidencia* y *disidentes,* el que define la otra cara de la libertad, en un mundo que pretende alcanzar una cultura y una unidad planetaria. Aceptar las cosas así, en términos de *disidencia,* sería limitar la misma aventura de la libertad en el mundo soviético y concretamente en el país donde la disidencia misma ha tenido mayor, más constante y más honda resonancia mundial, en la defensa de la libertad del hombre, en un lugar donde la libertad se reivindica y defiende más de una vez con el precio de la vida misma: en la Rusia soviética. Ahora que acaba el año Orwell (1984), se nos antoja interesante anticipar nuestras consideraciones sobre las sucesivas etapas de la lucha de los intelectuales por la libertad de pensamiento y expresión en la Rusia que sobreviene al octubre de 1917, con la noticia sobre un precursor de Orwell en la propia Rusia soviética.

Hace aproximadamente unos quince años, con ocasión de la muerte de Isaac Deutscher, nos deteníamos con algunos *flashes* actualizantes sobre uno de los aspectos primeros del fenómeno de la disidencia, que en las filas de seguidores y simpatizantes de la revolución se manifestarán en el mundo en los primeros años de la revolución comunista. En realidad, tanto en Rusia como en el mundo de los intelectuales o revolucionarios y políticos profesionales que fuera de Rusia tenían sus ojos puestos en la marcha de la revolución triunfante, las raíces del espíritu crítico ante la marcha de las cosas se hallan en la propia tensión creadora e intelectual de la Rusia de principios de siglo. Basta en este sentido con leer las páginas que al tema dedica Nicolas Berdiaev en su «Autobiografía espiritual», a la poderosa explosión intelectual de la Rusia prerrevolucionaria, para detectar «in nuce» los orígenes de un fenómeno, que a través del siglo conocerá etapas dramáticas y sangrientas. Con poetas suicidas como Maiakovsky y Esenin; con poetas ejecutados como Mandelstam, por escribir, años antes, un poema nunca olvidado por el tirano, contra Stalin; con escritores mártires como Pasternak, Ajmatova, Babel y tantos otros; con físicos atómicos como el Premio Nobel de la Paz Andrei Sajarov que delante del palacio de justicia donde es juzgado, en la era brezneviana el físico Orlov, se atreve a abofetear en la calle a dos policías, sin que se percibiera el temblor bajo los muros del Kremlin del espíritu implacable de Stalin.

Con la muerte de Isaac Deutscher, escribíamos el 4 de marzo de 1971 [1] ha

[1] Cfr. JORGE USCATESCU: *Mis ventanas abiertas,* Ed. Sala. Madrid, 1972, págs. 18 y sigs.

desaparecido uno de los buenos biógrafos del comunismo. Sin duda, se trataba de uno de los mejores biógrafos de Stalin y de Trotsky. Concretamente en este último había logrado ver tres caras de un personaje cuyo mito sigue despertando ansias revolucionarias: el profeta armado, el profeta desarmado y el profeta exiliado. Pero un libro ejemplar entre los de Deustscher, y que pueda servir de apertura a nuestras consideraciones sobre la *disidencia* en Rusia —un proceso de defensa de la libertad del espíritu y la dignidad humana que nada o poco tiene que ver con la libertad que se concibe y defiende en el mundo libre— es, sin duda, el libro que se refiere al tema de los «Herejes y renegados» del comunismo en el mundo. Claro que por tratarse de un «clásico» del tema, faltan en él hombres y nombres como los de Djilas, Garaudy, London, Solshenitsin, Siniavsky, Daniel, Bukovsky, Dubcek, Sajarov. Tampoco se refleja en el tema tratado la compleja caracterología de la *disidencia,* fenómeno íntimamente ligado a dos factores esenciales, consecuencia de la revolución comunista. El primero es la instrumentalización de la cultura por la revolución o el poder. No es indiferente a la reflexión en esta materia, el hecho de que Gramsci planteaba la cuestión del papel de los intelectuales en la política, en los años inmediatamente precedentes al famoso Congreso de los Escritores Soviéticos de 1934, donde emergía la figura de Zhdanov y donde se establecía una práctica de la cultura cuyas consecuencias son manifiestas en la Rusia soviética hasta hoy. El segundo factor es la aparición en la nueva sociedad soviética a partir del propio Lenin, fortalecido el hecho al máximo a partir de Stalin, del fenómeno de la «nomenclatura», que con Djilas lleva el nombre de la «nueva clase», beneficiarios de un inmenso poder y de infinitos privilegios sociales y económicos en el universo soviético.

Las consideraciones de Deutscher en el libro «Herejes y renegados», destacan el impacto provocado en su día por la experiencia de Orwell, «místico de la crueldad», hecho famoso por la novela «1984» festejado «ad satietatem» en el año que acaba de morir, con película con Burton y todo; y por los escritos de algunos tránsfugas célebres del comunismo, encabezados por el de más lúcido talento entre ellos, Ignazio Silone, autor de un libro titulado «El Dios caído». Generalmente los intelectuales que renegaron del comunismo como ideal revolucionario, al conocer los horrores del stalinismo —«Stalin o la sospecha» en la feliz expresión de Jean Marie Domenach— han gozado de la simpatía de la opinión del mundo libre. Así ha sido con Gide, Kazantsakis, Panait Istrati, hasta Koestler, Burnham, Orwell, Silone y otros en una fila que no acaba nunca, cualquiera que sea la cara del poder en la Rusia comunista. Es interesante la posición de Deutscher ante las varias categorías de «herejes» y de «renegados». Aprecia, por ejemplo, experiencias de radicales consecuencias como la de Silone, pero rechaza la tesis agresiva de Koestler cuando desafía al mundo, afirmando que sólo los ex-comunistas saben «cómo van las cosas del comunismo», en su triste papel de Casandras de la política del mundo. En efecto, sería absurdo no tener en cuenta el testimonio de escritores, poetas, artistas, sociólogos, hombres de ciencia, la mayor parte de ellos no partícipes del poder, ni de los beneficios de la nomenclatura, cuya denuncia es el testimonio más válido, precisamente por defender una cara dramática, radical, de la libertad: libertad de la dignidad y los derechos del hombre, libertad de escribir libremente, libertad de escoger incluso la muerte ante el pelotón

por defender el derecho de escribir libremente una poesía. Así desde Zamiatin, en los lejanos veinte, hasta el Grupo Helsinki, encabezado hoy moralmente por testigos como Sajarov y Orlov y por centenares de encarcelados y perseguidos, escritores y científicos defensores de los derechos humanos en la Rusia de Chernenko.

Deutscher buscaba en su día precursores de estos «herejes» y «renegados» en los jacobinos pasados al antijacobinismo. El paralelismo es discutible, sobre todo cuando entre los «renegados» encontramos nada menos que a Beethoven, Goethe o Coleridge. Acaso lo más interesante y actual de su estudio, en condiciones de marcar el tema que nos interesa aquí, sea el análisis comparativo sobre la novela de Orwell referida a la utopía del comunismo y sobre todo en su referencia a los precursores de Orwell mismo en la Rusia de Lenin y de la NEP. Una época aquélla donde un poeta como Maiakovsky cultivaba el género de la utopía. Entonces un escritor ruso, luego exiliado socialista, Eugenio Zamiatin, publicaba una novela utópica titulada «Nosotros». Años más tarde, pero antes de publicar su «1984», Orwell estudiaba en un artículo crítico la novela de Zamiatin y establecía conexiones entre ella y «El mundo feliz» de Huxley que se publicaría en su doble versión años más tarde. También la «Oceana comunista» de Orwell fue tributaria de la novela de Zamiatin, que se proyectaría años más tarde sobre la aventura de las «purgas» de escritores y artistas a partir de 1934, sobre el sangriento holocausto «ejovista» en Rusia, sobre la disidencia de la nueva NEP krushoviana y la explosión de la «nomenclatura».

Zamiatin vivía aún en Rusia cuando publicó en el extranjero la novela «Nosotros», «vero capolavoro di fantascienza», según la calificación de un crítico tan prestigioso como Ettore Lo Gatto [2], «anteriore ai romanzi dello stesso tipo di Huxley e Orwell». Es un escritor de talento emparejado en su trayectoria a M. A. Bulgakov (1891-1940) autor de la novela «Guardia blanca» perseguido desde los años veinte y reivindicado ahora a través de obras de gran valía como «El maestro y Margarita». En 1931 Zamiatin logra escapar a la persecución exiliándose, gracias a una gestión personal de Gorki ante Stalin. Lo cierto es que tanto Lo Gatto como gran parte de la crítica especializada en literatura rusa, han puesto de manifiesto la superioridad de la novela utópica de Zamiatin, con respecto a las posteriores de Huxley y Orwell [3]. Al mismo tiempo que él, escritores como Alexis Tolstoi y Ehrenburg se inclinaban hacia la novela utópica, pero enmarcada en los perfiles de la novela histórica con fondo patriótico y heroico. Zamiatin fue uno de los protagonistas del famoso grupo de los años diez y veinte «Hermanos Serapion». El será el que, gestado el «realismo socialista» y la literatura del culto de la personalidad y de la guerra patriótica, proclamará que la creatividad no podía ser el producto servil de funcionarios de la cultura. En un marco que en otro contexto se formulaba así: «Nuestra literatura de la época stalinista estaba tan encubierta en el algodón del optimismo, del heroísmo, de la ausencia de conflictos, de los *slogans* oficiales y del patriotismo retórico, que los protagonistas parecían el doble de grandes de lo normal y se asemejaban a las estatuas de cera de Madame

---

[2] Cfr. ETTORE LO GATTO: *Correnti e tendenze della letteratura russa,* Ed. Rizzoli. Milán, 1974, pág. 144.

[3] Cfr. ZAMJATIN EUGENIO: *Noi,* Romanzo, traducción e introducción de Ettore Lo Gatto. Ed. Minerva Italica, Bergamo, 1955, págs. XXVIII-272.

Tussaud». La novela de Zamiatin «Nosotros» publicada fuera de Rusia en los años veinte, en inglés, francés y checo, representa al mundo como una sola máquina, cuyos guías son inquisidores. Dentro de esta máquina generalizada, el hombre es una sola pieza. Cada pensamiento suyo se halla bajo el control del Estado e incluso para el amor la burocracia le planifica sus horas y el modo de hacerlo. Creador original del teatro soviético, también utópico, con «La pulga», Zamiatin proclama la absoluta libertad de creación, obra de locos, soñadores, rebeldes y herejes. Algo en total oposición al espíritu del realismo socialista, y que por ello acompaña a los primeros protagonistas de la disidencia y anticipa la agotada etapa que se prolonga hasta hoy de la «disidencia» cultural, la denuncia de los privilegios de la nomenclatura y la lucha de los intelectuales rusos por los derechos del hombre en la nueva NEP cultural.

II

El fenómeno de la disidencia en la Rusia soviética no es, en su propia esencia, un fenómeno político. Se trata de un fenómeno cultural, que tiene sus primeras manifestaciones en las propias tensiones creadoras de la Rusia de primeros de siglo, en pleno auge creador en todos los planos, y en plena crisis social y política disgregadora que ofrece el ambiente propicio para una revolución que no estaba prevista para un país todavía atrasado industrialmente como Rusia. La creación de vanguardia en todos los órdenes, acompaña la revolución de octubre. La mayor parte y lo más original de los hombres de cultura, están comprometidos en ella. Pero los dogmas revolucionarios y el espíritu práctico, antes que nada, de Lenin, no podían convivir a la larga con la libertad creadora en todos los órdenes de la cultura. Para Lenin, Dostoievsky mismo, en su búsqueda de los secretos profundos del alma humana, era «basura». Cultura y política tenían que enfrentarse inexorablemente. Incluso hombres del prestigio de Gorki, ya regimentado en la nomenclatura y aparentemente venerado por los dirigentes políticos incluido Stalìn, tienen que enfrentarse con esta situación irreconciliable. Si es destino del Leviathan moderno el de no permitir a la cultura en la edad tecnológica una estrategia propia y una política sólo de la cultura, con mayor razón y con mayor vigor y violencia un Estado que es la exaltación del poder omnímodo de una clase dirigente poco abierta a todo tipo de renovación y apertura, como el Estado salido de las manos de Lenin y manejado por los puños de hierro de Stalin, no podía renunciar a una radical «política de la cultura». Política cultural, en suma, al servicio del poder.

La creación literaria y artística, además del proceso de educación de la juventud y de las masas en general, a partir de la revolución de octubre, estuvieron sometidas a los rigores ideológicos de la política en todo momento. En este sentido, ha habido una orientación constante. La doctrina se ha manifestado claramente en esta materia y los sucesivos congresos de escritores soviéticos a partir del famoso de 1934, no han hecho más que confirmar esta línea de conducta —en tiempos de Lenin, Stalin y Breznev, o incluso bajo Krushov, en la URSS o bajo el *deshielo,* más o menos manifiesto en Yugoslavia, Polonia, Checoslovaquia, antes y después de la *primavera de*

Praga. En la misma línea se coloca la doctrina de «las cien flores» de Mao, la aventura china de la revolución cultural o la actual «normalización» en el Imperio celeste. Bajo Stalin y Zhdanov en Rusia, la política cultural significó terror, represión, purgas, donde no sólo políticos, militares y tecnócratas perdieron sus cabezas, sino centenares de poetas, escritores, artistas. Durante los años de auge de la tiranía y la «sospecha» stalinista, el predominio de la política en los avatares de la cultura hizo prácticamente imposible la contestación. Dominaron en la cultura los conformistas absolutos de las consignas de los funcionarios y burócratas de la cultura misma. Sobrevivieron silenciosos, como Pasternak. Murieron como mártires, poetas y escritores de talento como Mandelstam y Babel. Sufrieron persecución, años de Lubianka y Siberia, talentos incomparables como Ajmatova, Bulgakov, Zoscenko, Solshenitsin, Nadezda Mandelstam, Eugenia Ginzburg. Todo ello bajo el signo del primer congreso de escritores soviéticos y los dominios de Andrei Zhdanov, brazo derecho de Stalin en materia de cultura. En 1952 tiene lugar el segundo congreso de los escritores que ofrece el primer balance del «realismo socialista» y los primeros síntomas, aunque débiles, de fronda y contestación. Bajo el signo de este segundo congreso aparece la primera publicación contestataria, el almanaque «Moscú literaria». Es la época incipiente de la disidencia con novelas de resonancia como «No sólo de pan se vive», de Vladimir Dudintsev y con el «escándalo» mundialmente resonante del «Doctor Zivago» y el Premio Nobel a Pasternak, compensado luego con el premio de «tranquilidad» nobeliana a Solojov y su «Plácido Don», con plagio o sin él. Aparecerán poetas rebeldes primero, conformistas luego, en la era del «deshielo» hábilmente proclamada por el camaleonismo de Ehrenburg: como Evtushenko y Vozsnejensky. El congreso de 1959, el tercero, realizará un nuevo proceso de «redde rationem». Se entrará en la era grande de Solshenitsin y Sajarov, del «samisdat» y el gran auge de la disidencia, donde las consecuencias grandes de la disidencia misma en la política, el poder las resuelve en buena parte, como dirá Siniavsky en un documento de enorme interés, con el exilio obligatorio como en los años veinte [4].

Conviene aclarar, en este contexto, que la creación literaria en Rusia, al igual que las manifestaciones en defensa de los derechos humanos, tienen tres manifestaciones distintas. Una que pertenece a la «galaxia de Gutenberg» con una producción donde el conformismo con las consignas culturales es evidente. Otra que pertenece a la literatura clandestina. Y otra que ha tenido por escenario los procesos contra los disidentes, la mayor parte de ellos literatos y hombres de ciencia, y muy pocos elementos que hayan pertenecido al partido, a la nueva clase o a la nomenclatura, o bien los hospitales psiquiátricos poblados por una especial clientela: «disidentes enfermos mentales no responsables ante la ley por su comportamiento». Tras todo este complicado proceso está lo que se viene en llamar principio básico de la ética soviética analizado ampliamente por Herbert Marcuse en su libro «Soviet Marxism» [5]. Según Marcuse, todo nace de la abolición de la propiedad privada como «categoría concreta».

---

[4] Cfr. ANDREI SINIAVSKY: *La disidencia como experiencia personal,* en «Vuelta», México, núm. 95, octubre 1984.

[5] Cfr. HERBERT MARCUSE: *Soviet Marxism,* Columbia Univ. Press, New York. Cap. X: «Etica soviética. Politización de los valores».

Desde el momento en que la propiedad privada deja de ser un modo de afirmación y de expresión del yo, todo lo que pertenece a la propiedad privada «se torna politizado, transformado en algo legítimamente asumido por la sociedad». El «*lugar geométrico de la libertad* se desplaza del individuo como persona privada hacia el individuo como miembro de la sociedad, representada por el Estado soviético». También la libertad de creación, entre otras, se transforma en instrumento del Estado. La ética de la libertad y la creación es válida sólo en la medida en que es capaz de hacer triunfar los objetivos y los valores determinados por la Sociedad y el Estado; se trata de una Etica instrumental, una libertad instrumental y una creación espiritual de carácter instrumental.

Todo descansa, según el propio Marcuse, en «una definición simplista y brutal de la moral comunista». Todo inscrito en la ancha concepción del historicismo moral. Un todo, en realidad, como señalaría Popper, donde las consideraciones éticas del llamado historicismo moral, dejarían lugar a consideraciones *científicas*. Estas, al servicio de un poder restringido donde precisamente los impulsos humanistas y éticos de Marx, su «radicalismo» moral serían encajonados en los impulsos de dominio restringido e impenetrable de una clase no menos restringida [6]. Esta «definición simplista de la moral comunista», de la que habla Marcuse, fue establecida claramente por el propio Lenin en un «Discurso» pronunciado ante el Tercer Congreso Nacional de la Federación de Jóvenes Comunistas de Rusia, el 2 de octubre de 1920. Esta «nueva moral comunista» que Lenin proclamaba, llevando todo hacia las raíces de una moral pragmática tan característica de su estrategia del poder, en oposición con la moral idealista y marxista, está subordinada por entero a los intereses de la lucha de clases del proletariado. Se trata de una ética pragmática, al servicio de fines políticos y sociales de una clase que ya estaba detentando privilegios de nomenclatura en tiempos de Lenin. Basta leer los recuerdos de infancia de primera mano de Svetlana Stalin, para saber cómo vivía la clase dominante en Rusia en tiempos de Lenin, en medio de la miseria generalizada y de ataques furibundos a la mentalidad burguesa de los pobres que querían sobrevivir al hambre universalizado y a la miseria, que afectaba incluso a los soldados rojos que luchaban por el triunfo de la revolución. No hay, según el mencionado discurso de Lenin, otra moral que ésta, defendida con «disciplina solidaria y coherente». La ética soviética se impone así como ética absoluta. Ella es instrumental y pragmática. Radicalmente politizada, al igual que la cultura y la creación, en una dialéctica de los medios y los fines cuyo objetivo es uno sólo: *el poder*. Berdiaev define así la situación de la persona sujeto de la libertad creadora en este dramático contexto. Y no es extraño que un escritor disidente como Mandelstam tuviera tanta predilección por los escritos de espíritus como Vladimir Soloviov y Berdiaev. «Cuando la sociedad absolutizada, escribe Berdiaev, se identifica con el Estado, ya no hay salvación para la persona. La sociedad comunista es lo absoluto: ella exige del hombre una subordinación total y la sumisión hasta el fondo del alma. El Estado comunista es tiránico, precisamente porque se identifica con la Sociedad...

---

[6] Cfr. KARL POPPER: *La société ouverte et ses ennemis*. Ed. Suil, París, vol. 2, págs. 138 y sigs.

Personificando al Estado, la Sociedad más que el Estado, puede mostrarse peligrosa para la persona» [7].

Lo cierto es que las repercusiones de esta doctrina en la creación artística y literaria no se hacen apenas patentes en forma concreta en los años veinte en Rusia. Los disidentes de los años sesenta y setenta han percibido la semejanza de su situación con la situación de aquella época en que escritores, artistas y críticos y hombres de ciencia, desde Gorki hasta Pasternak, desde Maiakovski hasta Blok, Biely y Viacheslav Ivanov, desde Pavlov hasta Eisenstein, desde Jakobson hasta Bulgakov, podían participar de una idea en marcha aún de una «inteligentzia» rusa de gran vuelo creador. Fue aquella la primera época de la NEP (Nueva Política Económica). La primera. La segunda NEP la configura la disidencia de los últimos veinte años como marco de su propia aventura. En la década de los veinte, dominada por la dispersión de corrientes que caracterizan al vanguardismo ruso, se manifiesta una serie de tendencias creadoras, más o menos inspiradas por el cataclismo revolucionario. «Los años veinte —incluida la precedente fase de transición caótica del así llamado comunismo de guerra—, en los que todavía no habrá ninguna organización editorial del Estado, pero sí una lírica grandiosa que bullía en clubs, salas de clases, locales ennegrecidos por el humo y otros puntos de cita del entusiasmo colectivo y revolucionario, fueron los años de vanguardismo comunista, de la coexistencia de tan heterogéneas corrientes, que casi se podría hablar de una guerra civil literaria» [8]. Existen las llamadas «izquierdas» literarias, y artísticas, hay «simpatizantes», grupos de dispersas tendencias la mayor parte derivadas del simbolismo ruso reinante en los comienzos del siglo, casi todas inaceptables por el Partido y la ideología de la cultura popular orientada por Lunacharsky y Makarenko. La mayor parte de sus componentes serían perseguidos en los años que iban a venir o acabarían sus existencias en los campos de concentración. En estas condiciones se llega a un punto culminante. El que determina el primer congreso de los escritores soviéticos de 1934. Estamos ya en la era de Stalin. El burócrata del partido que impone los criterios ideológicos a los cuales habrá de subordinar toda política cultural y de creación, es Andrei Zhdanov. Sus ideas encuentran eco en una figura de relieve que, sin embargo, será sacrificada en plena fase de las «purgas» políticas: Máximo Gorki.

III

La cosa tiene lugar antes del asesinato de Kirov, que representa un vuelco importante hacia el predominio absoluto del poder personal de Stalin. Se entra en una nueva fase, en la cual el conformismo de los hombres de cultura se extiende. Pero pocos meses antes del congreso, concretamente en noviembre de 1933, Osip Mandelstam había escrito su poema famoso sobre Stalin, cuya circulación entre pocos amigos le costaría cinco años más tarde la vida. «Vivimos insensibles al suelo bajo nuestros

---

[7] Cfr. NICOLAS BERDIAEV, *De l'esprit bourgeois,* Delachaux et Niestlé. París, 1948, pág. 109.

[8] Cfr. HELEN VON SACHNO *Literatura soviética posterior a Stalin.* Ed. Guadarrama. Madrid, 1968, pág. 31.

pies, / Nuestras voces a diez pasos no se oyen. / —Pero cuando a medias a hablar nos atrevemos / Al montañés del Kremlin siempre mencionamos. / —Sus dedos gordos parecen grasientos gusanos, / Como pesas certeras las palabras de su boca caen. / —Aletea la risa bajo sus bigotes de cucaracha / Y relucen brillantes las cañas de sus botas. / —Una chusma de jefes de cuellos flacos le rodea, / Infrahombres con los que él se divierte y juega / —Uno silba, otro maúlla, otro gime, / Sólo él parlotea y dictamina. / —Forja ukase tras ukase como herraduras / A uno en la ingle golpea, a otro en la frente, en el ojo, en la ceja. / —Y cada ejecución es un bendito don / Que regocija el ancho pecho del Osseta» [9].

En realidad, antes de que el congreso de 1934 convirtiera en doctrina oficial la frase de Stalin: «Los escritores son los ingenieros del alma», la política cultural del partido se había puesto de manifiesto claramente. Una auténtica revolución en la materia se había puesto en marcha en el verano de 1925, al rechazarse cualquier tipo de arte neutral, de acuerdo con la doctrina de Lenin. Y también de acuerdo con la idea de Lenin de utilizar el espíritu de la creación burguesa a fines prácticos políticos y revolucionarios, la Resolución de 1925 proclamaba lo siguiente, en términos anticipadores de las ideas del congreso de 1934 y de los posteriores: «Precisamente porque el Partido ve en los escritores proletarios los futuros dirigentes ideológicos de la literatura soviética, debe luchar con todos los medios contra una postura ligera y menospreciadora, respecto a la vieja herencia cultural y de los especialistas de la palabra artística. Todo parece anunciar que el estilo propio de esta época tiene que ser creado, pero creado con otros métodos, y la solución a este problema aún no está madura. Por consiguiente, todos los intentos de movilizar al Partido en esta dirección en la fase actual del desarrollo cultural, deben ser rechazados» [10].

Esta doctrina tuvo su rigurosa aplicación práctica e inconmovible a partir del congreso de 1934. Los congresos posteriores no hacen sino recalcarla y todo el proceso de la disidencia cultural tiene lugar en función de ella. Los clásicos rusos del siglo XX, escritores, cineastas, artistas, críticos, periodistas literarios, poetas, novelistas derivados la mayor parte de las dispersas corrientes de vanguardia, casi todas ellas afectas a la revolución, formarán en función de esta doctrina y su férrea aplicación tres categorías: los que se adaptan y se conforman y crean, de acuerdo con las normas del partido, de la burocracia cultural y de la nomenclatura en auge; los que producen, se inscriben o están obligados a sumergirse en la disidencia subterránea de los años treinta, cuarenta y principios del cincuenta; la disidencia masiva que circula y crea una vasta corriente de opinión gracias a la literatura del «samisdat» que nace con el «deshielo» krushoviano definido como tal por el eterno conformista Ehrenburg y que tiene sus máximas figuras en Solshenitsin, el nuevo Tolstoi ruso y en los más ilustres representantes de la ciencia rusa en una alta trayectoria que va desde Kapitsa hasta Andrei Sajarov.

Los documentos destinados a aclarar la situación que se centra en 1934 y su situación proyectada en la época posterior —la de las purgas, la guerra y la

[9] NADIEZHDA MANDELSTAM, *Contra toda esperanza,* Ed. Alianza Tres. Madrid, 1984, pág. 11.

[10] Cfr. VON SACHNO, *op. cit.,* págs. 38-39.

posguerra— abundan en los últimos veinte años y han tenido amplia difusión en Occidente, donde han logrado crear un espíritu alerta y una gran corriente de opinión en torno a la libertad del escritor, del artista y el científico en Rusia, como testigo, mártir y defensor de los derechos del hombre, refrendados por el Estado ruso en sus Constituciones y en todas las Cartas internacionales y despreciados en la práctica con un rigor y un edificio de palabras mentirosas empleadas según las circunstancias de su política en el mundo.

IV

Mucho más que de los cada vez más atenuados procesos de «rehabilitación» oficial de los escritores sacrificados en la era de Stalin, los documentos sobre el drama individual y colectivo de los disidentes emanan de los libros de «Memorias» de supervivientes y familiares de los hombres de cultura martirizados por intentar escribir libremente, incluso totalmente al margen de la política. La memorialística de escritores como Solshenitsin, documentos dejados por Pasternak, Zabolocky, Ajmatova, Mandelstam, Bulgakov (el novelista, no el teólogo), incluso el tono insinuado en términos frondistas en una «Enciclopedia literaria» oficial como la del 1963 posterior al congreso otra vez restrictivo de 1959, la apertura de revistas como «Novy Mir» e, incluso, «Literaturnaia Gazeta»; la primera fase de fronda de un Brodsky, Evtushenko o Vosnejensky marcan etapas en este período crítico que crea el sustrato moral y espiritual de la *disidencia*. Con momentos paralelos culminantes por décadas: la resonancia de la novela «Doctor Zivago» en los cincuenta; el gran proceso resonante de Andrei Siniavsky y Juri Daniel en los sesenta, por publicar obras en el extranjero bajo seudónimos; la acción en la misma década de los sesenta de la revista «Novy Mir» (Nuevo Mundo) bajo la enérgica dirección del valeroso poeta Tvardovsky y la publicación de emocionantes descripciones sobre los campos de trabajos forzados en «Un día en la vida de Ivan Denisovich» que lanza en 1962 al gran público a Alejandro Solshenitsin convertido luego en símbolo de la disidencia y que con obras como «Agosto 1914» se eleva a la altura de un Gogol, Turgueniev, Dostoievsky y Tolstoi convirtiéndose en un nuevo clásico ruso.

Además, en esta época se inicia una nueva aventura de la creación rusa. Su circulación en doble sentido: desde la clandestinidad o el escándalo público hacia Occidente y desde Occidente otra vez hacia la clandestinidad; los procesos, los hospitales psiquiátricos y el escándalo público. Todo ello acompañado, como veremos, por una superabundancia de los documentos sobre la disidencia obra de los protagonistas de este singular fenómeno tenso a revelar la cara dramática, la otra cara sugestiva y atrayente y conmovedora, de la libertad en el mundo.

Hay un aspecto de la disidencia sumamente revelador. Se trata de las «Memorias» de las cárceles rusas y siberianas y los documentos personales sobre la vida de martirio de muchos escritores bajo Stalin. Destacan, entre ellos, las memorias de Nadezda Mandelstam, ya citadas, donde resalta su propia tragedia y sobre todo el martirio y la muerte de su esposo el gran escritor Osip Mandelstam; el libro de Eugenia Ginzburg

recogido en España bajo el título «El cielo de Siberia-La lucha de una mujer por la supervivencia» (Ed. Argos Vergara, Barcelona, 1980); los escritos de Ajmatova y de tantas otras mujeres que dan testimonio de lo que pasó en Rusia con los hombres de cultura «neutrales» a partir de 1934. Todos ellos documentos de difusión clandestina «samisdat» que pasaron clandestinamente a Occidente. El fenómeno de la literatura clandestina es algo que define acaso mejor que nada la otra cara de la libertad de expresión donde no la hay y que ofrece una imagen específica de la cultura rusa y del estado de opinión en Rusia en las últimas décadas. En efecto, refiriéndose al destino específico de buena parte de la obra de Osip Mandelstam, desaparecido en la purga stalinista de 1938 por haber escrito un poema contra Stalin, Ana Ajmatova pudo decir una vez: «Su obra no necesita del invento de Gutenberg». Porque la circulación clandestina de la literatura y los libros de opinión en defensa de los derechos humanos y como denuncia de los sufrimientos pasados y actuales de los hombres de cultura, ha entrado en una especie de larga tradición en Rusia. Sólo de tarde en tarde y a trozos, la opinión del mundo libre toma algo de estos textos. Se emociona por un instante, los más activos denuncian el hecho, algunos se basan en él para renegar de su ideología comunista en función de sus consecuencias prácticas, luego el olvido y luego aún otro documento a veces más estremecedor que los anteriores. Mientras sus autores siguen luchando y dando testimonio con su sufrimiento de cuanto escriben en Rusia, la cosa mantiene su validez de testimonio. Pero en cuanto la razón de Estado logra la expulsión de Rusia de los testigos que considera más significativos, el fenómeno entra en una especie de disolución vaporosa, fruto de la lejanía, la inadaptación o la inconsistencia del drama de la libertad en el Occidente libre, devorador de noticias y propenso a una vivencia «sub specie instantis».

De cuando en cuando aparecen en Occidente antologías de «Literatura clandestina» rusa. Recordamos un volumen sugestivo de hace unos trece años con textos de Solshenitsin, Vladimir Maximov, Victor Vielski, Alexander Urusov, Victor Rostopshin y algún que otro anónimo. Jean François Revel ofrecía entonces algunas consideraciones sobre el fenómeno de la literatura clandestina que siguen aún válidas, porque en Rusia en todo se manifiesta un fuerte conservadurismo, fruto de la costumbre, los dogmas y la gerontocracia. Lo mismo siguen válidas las consideraciones que entonces hacía en un amplio volumen sobre el tema, la revista «Esprit» de París, fundada en los años treinta por el inolvidable filósofo personalista Emmanuel Mounier. Es inconcebible otra cosa, sea en la era Breznev, sea en la corta etapa Chernenko, porque algunos de los textos que salen clandestinamente para Occidente o se publican clandestinamente en Rusia, se encuentran con la prohibición de la censura oficial soviética. Prueba simple y meridiana que la simple neutralidad del creador es algo oficialmente desconocido en Rusia, aunque no participe del mismo criterio la creatividad en otros países como Polonia, Hungría, Rumanía e, incluso, China. Por ello, mientras la oposición de los hombres de cultura se inscribe, como observaba recientemente Milan Kundera [11], en un fenómeno de opinión en vasta

[11] MILAN KUNDERA, *Un Occidente secuestrado o la tragedia de Europa central,* en «Vuelta», México, núm. 90, mayo 1984.

escala, de carácter nacional y de tintes liberalizadores, en países como Hungría, Checoslovaquia de la Primavera de Praga o la Polonia de la Solidaridad, de un Wajda o un Grottovski, en Rusia lo característico es, y sigue siendo, la carga disidente de la «inteligentzia». Fenómeno específico que distingue aún el «status» cultural ruso del que perdura y se fortalece en lo que años atrás tuvimos que llamar la «Europa ausente». En la «Europa Ausente» se piensa, cada vez más, en Europa, de cuando en cuando hay gente proclive a «morir por su Patria y por Europa». En Rusia, nunca. Inclusive en prohombres de la «disidencia» cultural como Solshenitsin y Sajarov, Siniavsky o Zinoviev, desde dentro y desde fuera, la acción contra los dogmas y el terror totalitario, se resiente de una creciente carga rusa, e implica una poderosa vuelta a las fuentes rusas con toda su potente sobrecarga de nacionalismo, de ortodoxismo, de paneslavismo y de «Santa Rusia».

La literatura clandestina, además de instrumento de expresión de la disidencia, constituye la expresión de un estado de espíritu y de un modo de pensar y comunicar eficazmente entre las gentes. Textos copiados a máquina circulan de mano en mano y son devorados por millones de lectores con un interés muy lejano del que despierta lo publicado a la luz del día. Por ello, circulaba en Moscú en los años setenta una anécdota sin duda todavía actual en el ambiente ruso que decía más o menos lo siguiente: Un moscovita llega a casa de unos amigos donde la madre está copiando a máquina la novela de Tolstoi «Ana Karenina». Preguntando por qué hace esto con una obra publicada en millones de ejemplares, la vieja señora contesta: «Quiero que mi nieta lea esta obra y la única manera de que lo haga es pasársela así, bajo mano, copiada a máquina». Así se explica la existencia de una literatura clandestina en Rusia, que ejerce un influjo especial sobre la imaginación de las gentes que buscan por todas partes signos de libertad. También la literatura clandestina es una de las imágenes vivas de la *otra cara de la libertad*. En ella las nuevas generaciones buscan la voz de la libertad y la creación auténticas y contactos directos con la libertad libre que para ellas no puede convivir con el aparato burocrático que dirige y orienta la creación cultural según esquemas prefijados. Una voz que nadie concibe que se pueda oír a la luz del día. En la literatura clandestina circulan los textos perseguidos bajo Stalin y después. Comentarios sobre las obras de vanguardia. Textos de los grandes exiliados de ayer y de hoy. Documentos en defensa de los derechos del hombre. En aquel volumen que mencionábamos antes había una impresionante visión de una procesión pascual de Solshenitsin, «La tentación», obra de Maximov y, sobre todo, unas alucinantes revelaciones de Vielski. Ningún periódico o editorial oficiales podrían publicar ni ayer ni hoy un texto como el de Vielski abierto a ofrecer un nuevo Evangelio y un nuevo Sermón de la Montaña, donde en una transfiguración nueva se actualizan figuras dispares, pero siempre disconformes con la doctrina oficial y en la línea disidente de Dostoievsky, Kafka, Nietzsche, Stirner. Alguien presentaba este texto de Vielski como «la obra más notable de la literatura rusa del siglo XX», singular Evangelio, documento de dolor y desesperanza. Imagen de un dolor crucificado que marca con su sello el universo de la disidencia. La libertad creadora que busca su justificación y su testimonio vivo en el dolor vivido en cada hombre dispuesto a defender su libertad de crear, escribir, expresarse según los impulsos de un fuego interior que nada tiene

que ver con imposiciones objetivas impuestas por el Estado: un Estado que pretende identificarse con la Sociedad misma, con sus impulsos y sus intereses.

V

La actitud de los intelectuales rusos que hace quince años hacían una revisión profunda de la valoración de la figura de Lenin en su centenario, los intelectuales de Occidente la podían conocer globalmente a través de textos hermenéuticos como el que ofrecía la revista «Esprit» en un profundizado «Informe sobre el estado cultural de la URSS». Durante años, la inteligencia occidental situada a la izquierda, sí estaba dispuesta a revisar su actitud ante el culto de Stalin, al conocer sus crímenes, mantenía viva la figura de Lenin. Incluso *renegados* como Garaudy, seguían viendo después de su ruptura con el partido en Lenin al gran modelo. A través de la disidencia rusa se podía comprobar, mirando sus textos y sus manifestaciones, la «indigestión leninista» en Rusia. De forma que muchos intelectuales rusos llegan a considerarle como «un fanático de vistas angostas que buscaba antes que nada el poder y que sacrificara los valores esenciales del mundo civilizado para alcanzar sus fines». Como un hombre que aplastó los principios democráticos y cuyos métodos para yugular la oposición interna y externa al partido bolchevique, llevaban inexorablemente a la dictadura soviética. El que brindó a Stalin los instrumentos y los esquemas mentales para hacer lo que hizo. Causa primera de la opresión de siempre, incluida la actual. El espíritu de «¿Libertad para qué?» La consecuencia, un paisaje cultural desolador así descrito por el disidente Siniavsky: «Somos capaces de meternos a Europa en el bolsillo y regalarle herejías. Pero somos todos incapaces de crear una cultura».

La disidencia rusa ofrece, sin embargo, todo un complejo de creatividad para que esta cultura exista en su forma subterránea, completando las manifestaciones culturales que, sin duda, han podido realizarse al amparo de la injerencia oficial. Porque la libertad, como la «astucia de la razón» hegeliana, tiene mil formas de insinuarse y manifestarse en la epifanía de la creatividad de un pueblo inmenso que no se ha movido sólo en la exaltación de la cultura de la nada en la tradición nihilista, tan peculiar en Rusia. Grande y fecunda ha sido en el siglo y sus cárceles, la memoria del silencio. Quien se ha acercado a los avatares de este mundo ha podido conocer poetas, dramaturgos y escritores que han compuesto en la mente obras y poemas enteros, transcritos desde la memoria dolida al papel, una vez libres. Ha habido y hay un «samisdat» de la mente y la memoria, como los poemas homéricos, como ha habido y hay un «samisdat» inmenso capaz de prescindir del invento de Gutenberg y de las especulaciones doctas de Marshall McLuhan. En sus «Memorias», la viuda del ejemplar Osip Mandelstam, llega a decir: «Comprendo que no veré publicado ningún libro de Osip, porque también mis días llegan a su fin.» Esto lo decía hace cosa de veinte años Nadezda Mandelstam, al hablar de su vida con Osip, de los años veinte y treinta, del asesinato de su marido, de los vagabundeos de ambos por la ancha Rusia, perseguidos y atormentados, de sus propias cárceles y sufrimientos. Pero fue ella también la que dijo: «Me consuelan, sin embargo, las palabras de Ana Ajmatova: «Osip

Emilevio no necesita del invento de Gutenberg. En cierto sentido, vivimos realmente en una época anterior al invento de la imprenta, a pesar de que el número de lectores de poesía aumenta y los versos continúan circulando sin cesar por todo el país, copiados a máquina o a mano.»

Todo ello refleja una situación que es de alguna forma la misma que siempre. Los tiempos de Stalin fueron mucho más brutales y más crueles. La viuda de Mandelstam describe casi con crueldad los preparativos del proceso de su marido, los interrogatorios, las debilidades y las caídas y las concesiones del propio Osip, en los tiempos de Yagoda, brazo derecho de la opresión en las «purgas», que también conocía de memoria el poema contra Stalin, pretexto de la persecución y la muerte del poeta que supo en el calvario que «el miedo que acompaña a la creación poética nada tiene que ver con el miedo ante la policía secreta». Pero también es él el poeta que antes, libre aún, supo decir que se puede muy bien morir por escribir libremente una poesía, hermana del dolor y del miedo. Ahora resulta que también Bujarin se sabía de memoria la poesía de Mandelstam contra Stalin, pero también Bujarin murió por orden de Stalin no sin mandar al dictador este mensaje antes de dejarse llevar ante el pelotón: «¿Koba para qué te sirve mi muerte?» Ha habido períodos de «desahogo», «desorden» y «deshielo» antes, bajo y después de Stalin para los escritores y hombres de cultura. Pero, en términos generales, lo mejor de este siglo, en este fragmento que abarca hoy la mitad del planeta, la creación auténtica se ha formado y se ha difundido en silencio. De los escritores que lucharon y crearon y difundieron su obra en silencio, da testimonio entre otros Nadezda Mandelstam en sus «Memorias» publicadas ahora, por cierto con más de quince años de retraso sobre otros países de Occidente, en España. Se trata de un documento de sin par importancia al cual tuvimos la ocasión de referirnos con cierta amplitud en el año 1973 [12]. El nos da una idea del destino de la cultura rusa en sus avatares de los últimos cincuenta años y de la importancia de la obra de los hombres de cultura que de hecho no pertenecen durante tan dilatado tiempo a la cultura soviética propiamente dicha pero que acaso por esto mismo se integran en un fecundo y constante proceso dinámico de creatividad en la cultura rusa. Se sabe el drama del matrimonio Mandelstam. Su esposo, Osip, gran amigo de Ana Ajmatova, de Andrés Biely, de Pasternak, que «veneraba a Soloviev» y tenía amistad y admiración por teólogos y filósofos ortodoxos, judío él, como Florenski y Berdiaev, que amaba por encima de todo a Dante y a Italia, tuvo un atormentado proceso por sus dieciséis versos contra Stalin que habían circulado ampliamente en la clandestinidad y en los círculos literarios y políticos de Moscú y fue ejecutado en 1938. Para tener una idea del mundo en que tenían que vivir, en aquellos años, los escritores y poetas rusos, basta con leer las páginas de las «Memorias» de Nadezda sobre los encuentros de ella y su esposo aún en los años 1936-1937 y principios de 1938, poco antes del arresto, con Fadeiev, futuro presidente de la Unión de Escritores en casa de Kataiev y la emocionante promesa de éste de publicar los poemas de Mandelstam, a raíz de sus viajes a Crimea, Armenia y Georgia. Poco después sus versos contra Stalin

---

[12] Cfr. JORGE USCATESCU: *La política cultural en el mundo socialista,* en el «Boletín de política cultural», Madrid, núm. 1, 1973.

lo llevaron a la muerte, como estuvo a punto de brindar el mismo destino al Solshenitsin joven, al terminar la guerra, una carta desde Königsberg donde criticaba los errores de gramática de Stalin.

VI

Así la literatura rusa vive, durante un largo período, lo que un relevante crítico occidental llamará «la más grande tragedia espiritual». Tampoco se salva de esta definición el período de los años veinte. «En realidad, escribe Nadezda Mandelstam, aquellos años fueron el período en que se crearon todas las premisas de nuestro futuro. La dialéctica artificiosa, la destrucción de los valores, el deseo de unanimidad y de sumisión.» Un futuro que se llamaría «realismo socialista», «escritores ingenieros del alma», culto gigantesco del «genio» de Stalin. Mientras la gran poesía y la gran literatura y crítica se forjaban y circulaban en silencio. Un silencio perseguido por la burocracia y la política cultural, siempre. Vemos en el libro de Nadezda y en tantos otros cómo el *realismo socialista* desplaza movimientos como el de los «Hermanos Serapion», los «Compañeros del camino» [13], el acmeísmo, el simbolismo que en todos influye, el futurismo ruso que tiene en Maiakovsky su cabeza. El «realismo socialista» nace y se impone bajo el signo de la tragedia. Su aplicación ya implica la disidencia de los que optan por la libertad de creación. En esta tragedia se enmarcan los suicidios célebres de Maiakovsky y Esenin, el poeta enamorado de la tierra y de Omar Khaiam. O la muerte misteriosa de Gorki en plena veneración incluso oficial.

Ya con anterioridad a la imposición oficial del «realismo socialista» la burocracia se había opuesto a cualquier actitud creadora clasicista, tradicional, estetizante o simbolista, inservibles, según ella, para la educación ideológica de lsas masas. Las figuras que dominan el congreso de 1934 son Gorki, escritor de prestigio, y Bujarin, ideólogo de partido, el más importante, después de Lenin. Bujarin es autor de una ponencia sobre la poesía soviética y una literatura soviética «sintética». En una biografía de Bujarin publicada hace pocos años en Italia por el disidente Roy Medvedev, se pone de manifiesto el papel que esta futura víctima de Stalin tuvo en el congreso de 1934 donde pronunció las más aburridas reflexiones en voz alta sobre la poesía y los poetas [14]. Pero lo hizo en nombre del prestigio que le confería su figura de ideólogo, «el mayor y más valioso teórico del partido entero», como suena el «Testamento» del propio Lenin. Pero quien domina aquel primer congreso y dominará en su nombre el mundo de la cultura en Rusia hasta 1948 es Andrei Zhdanov. «¿Qué significa ser ingenieros del alma?», se pregunta Zhdanov. «Significa conocer la vida, no como modalidad escolástica o realidad objetiva, sino como realidad en su desarrollo revolucionario. Para ello hay que ligar la concreta representación artística, fiel a la verdad y al socialismo, al hombre trabajador. Este es el

[13] Cfr. Ettore Lo Gatto: «Le memorie di Nadezda Mandelstam», en *Nuova Antologia,* Roma, julio 1969, págs. 419 y ss.

[14] Cfr. Jorge Uscatescu: «Koba, ¿para qué te sirvió mi muerte?», *Hoja del lunes,* Madrid, 3 de enero de 1983.

método que en la literatura artística y en la crítica literaria denominamos el método del realismo socialista» [15]. Años más tarde, en el artículo necrológico que Fadeiev publicaba en «Pravda», el 12 de marzo de 1954, titulado «El humanismo de Stalin», la definición de Zhdanov seguía plenamente en pie. «Es extraordinario, escribía Fadeiev, el papel de Stalin en la evolución de la literatura soviética. Al denominar a los escritores ingenieros del alma humana, Stalin reconoció, como ningún otro, el gran valor humanístico de la literatura como factor de educación y reeducación en el espíritu del comunismo. Stalin descubrió y fundó el método del realismo socialista.»

Durante décadas, este realismo socialista se puso de manifiesto en la «extracción» del material artístico y de expresión artística de las «obras» y «gestos» del régimen soviético. «En realidad, escribe Helen Von Sachno, hoy no hay un solo proyecto de construcción comunista que no haya sido elaborado literariamente. La industrialización, la electrificación, la conquista de tierras vírgenes, la investigación interplanetaria espacial, la organización de la gran industria química y como quiera que se llamen las tareas de mamut de la economía de los planes, todas han encontrado eco en la lírica y el drama, en la novela y en la narración, de tal manera, que, en ocasiones, ya el título de la obra nos informa sobre el año de su aparición». El «realismo socialista» es definido por Zhdanov como base de una creación deliberadamente «tendenciosa» porque «en la época de la lucha de clases no hay ni puede haber una literatura por encima de las clases, imparcial, supuestamente apolítica». Literatura y creación política, al servicio del poder y la política. Literatura optimista por definición —«por esencia» en palabras de Zhdanov—, «en cuanto literatura de la clase dominante, del proletariado, la única clase que puede programar y ha programado». Se combate, radicalmente, la tradición pesimista y nihilista rusa, el «oblomovismo», el psicologismo de los héroes de Dostoievsky y su exploración de la «basura» humana según Lenin, a quien Dostoievsky repugnaba y cuyas obras prohibió. La noche del pesimismo la combate el propio Gorki en el congreso de 1934. Se prevé en forma estatutaria que el tema de la literatura ha de ser «la llevada sabiduría y heroísmo del partido comunista». Una parodia tardía de Alexander Tvardovsky, redactor de «Novy Mir», fallecido hace quince años, sostenedor de Solshenitsin en su agitada aventura durante el llamado «deshielo», al cual proclama «nuevo clásico» que reanuda las viejas glorias literarias rusas, ofrece una sugestiva imagen de la situación que durante años dominara en las letras soviéticas: «Ahí está la novela, completamente irreprochable, / os enseña el nuevo método de apilar ladrillos, / al retrógrado segundo director, al progresista jefe técnico / y cómo se hizo comunista el abuelo».

VII

Es indudable que desde 1934 hasta hoy, muchas cosas han cambiado en esta y otras materias. En forma paralela, pero inspirándose en un mismo estado de espíritu de donde emergen acciones sintomáticas, dos formas de disidencia se ponen en marcha

[15] Von Sachno: *Op. cit.*, págs. 46-48.

a partir de la muerte de Stalin y sobre todo del famoso *Discurso* de Krushov del Congreso del partido, el XX, de 1956. Una disidencia que podríase conformar a una especie de oposición política, con insurrecciones marineras que recuerdan los lejanos hechos, de tan diverso signo, como el del acorazado «Potemkin» y el de la sublevación de los marineros de Cronstadt [16], rebeliones en los campos de prisioneros o «Gulags», en minas y ciudades reducidas al hambre. Disidencia ésta que encuentra modos de represión como en los más ilustrados tiempos de Stalin. Y una disidencia cultural, que es tema de este estudio, y que posee una documentación amplia y esclarecedora. Los documentos de primera mano en esta materia, cuyos autores son en gran parte protagonistas de la disidencia y la lucha por los derechos humanos en Rusia, todos ellos textos publicados o en la clandestinidad o fuera de Rusia. Textos que firman Siniavsky [17], Bukovsky [18], Sajarov, Zinoviev [19], Voslensky [20], entre otros, y que son más que suficientes para darnos una idea exacta de este singular proceso con características propias que no se repiten en su forma esencial en ningún otro país de pragmática e ideología comunista. Ellos ofrecen un amplio relato cronológico y crítico con certero análisis ontológico del fenómeno de la disidencia cultural como acción en la lucha por la libertad del espíritu y como lucha complementaria por los derechos humanos en este período. Naturalmente, con estas especiales características, no es posible deslindar del todo la disidencia o la oposición política de la disidencia cultural, pero conviene señalar de inmediato que mientras en las cabezas de la primera la ruptura con la ideología comunista no es radical, en el segundo caso sí lo es. La disidencia cultural rusa rompe con la ideología política reinante en Rusia, la combate con vigor en sus manifestaciones en Occidente y ante la moral social e individual de Occidente nutre también un rechazo que recuerda a un Dostoievsky en su actitud ante un Occidente espiritualmente laxo y «decadente». Actitud esta última que no le impide a Bukovsky, que desde Rusia y ante la infelicidad del hombre en aquel país, evoque una página del Marqués de Custine, el cual decubría a Rusia al mismo tiempo que Alexis de Tocqueville descubría a Norteamérica. Los dos actualísimos hoy cuando la suerte del mundo depende de la manera de ser y del enfrentamiento de los dos imperios entonces en gestación. Escribe Custine, recordado ahora por los disidentes, lo siguiente: «Uno tiene que haber vivido en esta soledad sin reposo, en esta cárcel sin distracciones, que se llama Rusia, para darse cuenta de toda la libertad asequible a cualquier persona en los países de Europa, independientemente de las formas del gobierno adoptadas en estos países. Si su hijo no está contento en Francia, escuche mi consejo y dígale: «ve a Rusia.» Tal viaje tendrá un efecto gratificante sobre cualquier extranjero que realmente ha visto Rusia, será feliz en cualquier otra parte.

---

[16] Cfr. FERNANDO CLAUDÍN: *La oposición en el «socialismo real»,* Ed. Siglo XXI, Madrid, 1981, cap. «Nacimiento de una nueva oposición».

[17] SINIAVSKY: *Loc. cit.*

[18] VLADIMIR BUKOVSKY: *Ese dolor lacerante de la libertad,* Ed. Noguer, Barcelona, 1982, págs. 225; VLADIMIR BUKOVSKY: *Una nueva enfermedad mental en la URSS: la Oposición,* Lasser Press Inc., México, 1972, pág. 214.

[19] ALEXANDER ZINOVIEV: *Radiante porvenir,* Ed. Ruedo Ibérico, Barcelona, 1980, pág. 278.

[20] MICHAEL VOSLENSKY: *La Nomenklatura,* Ed. Argos Vergara 1981, pág. 397.

Siempre resulta útil saber que existe una sociedad donde la felicidad es imposible, ya que en virtud de su propia naturaleza el hombre no puede ser feliz si no es libre».

Desde 1934 hasta hoy, muchas cosas han cambiado también en Rusia, sin que la búsqueda de la felicidad haya encontrado satisfacciones en los dominios de la libertad de expresión. Hubo «deshielo» de acuerdo con el canto al día de Ehrenburg. Escándalos Pasternak o Solshenitsin, lucha por procesos públicos Siniavsky-Daniel. Profecía de Amalrik sobre una Rusia deshecha en este año que muere 1984, que todos se complacen, con cierta desmesura —es *nuestra* cara de la libertad— en llamarle el «año Orwell». La lucha entre el poder y la rebelión de los escritores ha adquirido aspectos nuevos y más sutiles. Las revueltas populares en Hungría, Checoslovaquia y Polonia han tenido sus ecos entre los intelectuales rusos, a pesar de que se tratara de fenómenos esencialmente distintos: explosión de la lucha de liberación nacional de los pueblos ante una nueva, férrea, dominación imperialista que emplea el comunismo sólo como instrumento o arma. Bukovsky hace un relato de los acontecimientos de septiembre de 1966, con ocasión del proceso Siniavsky-Daniel acusados de publicar fuera de Rusia con pseudónimos (Terz y Arjac) textos antisoviéticos. Se producen en la plaza Puchkin las primeras manifestaciones colectivas desde la manifestación trotskista de 1927, origen del goce de Curzio Malaparte ante la inocencia de Trotsky en su lucha con el frío y férreo Stalin. En 1966 se pide, por primera vez en cuarenta años, en toda Rusia, respeto a la legalidad en los procesos. El 5 de diciembre de 1966 las manifestaciones piden «Juicio abierto para Siniavsky y Daniel», «Respeto a la Constitución», «Libertad para Bukovsky y demás organizaciones de la manifestación». En el pedestal de la estatua de Puchkin, Galantsov sólo puede pronunciar estas palabras, que pueden convertirse en símbolo de la disidencia cultural rusa y sus cortas posibilidades de acción concreta: «Ciudadanos de la Rusia libre, acercaos» (ver resumen en Claudín, *loc. cit.*, págs. 42-43). La reacción de la policía no se hace esperar y los procesos continúan. Contra Ginsburg-Galantsov, contra Pavel Litvinov y Larisa Bogoraz. Centenares de intelectuales y escritores y hombres de ciencia firman masivamente protestas. Aparecen escritos periódicos de protesta con títulos de bella y romántica resonancia: «Crónica de los acontecimientos cotidianos» que durante años informa la opinión desde su clandestinidad.

Naturalmente el panorama y los objetivos de la lucha no son tan claros ni tan concretos como puedan aparecer de un relato cronológico y formal de las etapas de lucha, desde 1965 hasta hoy, es decir, durante los últimos veinte años de constante acción que implica procesos, interrogatorios, torturas, nuevos «Gulags», cárceles y muertes. He aquí cómo presenta Alexander Zinoviev la *distribución de fuerzas* en el campo de la «disidencia»: «La estructura sociopolítica de nuestra sociedad no es tan simple como parece a primera vista. Se acostumbra a pensar, por ejemplo, que si una persona se ocupa de materialismo histórico o (más aún) de comunismo científico, es *a priori* un conservador, y hasta un oscurantista. Pero no es así, ni mucho menos. Oscurantistas los hay también entre los matemáticos y los físicos en no menor medida que entre los filósofos. Y hasta entre los músicos los hay. Pedidles, por ejemplo, a Kolgomorov y a Chostakovitch que firmen cualquier carta abierta donde se insulte a Solshenitsin y a Sajarov y veréis cómo firman tan campantes. En cambio yo conozco

a filósofos que se negarían a hacerlo rotundamente, aun sabiendo de antemano que les esperaba un castigo. Incluso los físicos, cuando se trata de nombrar a gente «decente» entre los grandes nombres famosos, sólo se nombrarán a dos o tres, nada más. Casi todos te nombrarán a Kapitsa. Y total, ¿qué hizo? Evitó tener que rebajarse a hacer perrerías. Eso es todo. Claro que en nuestras circunstancias esto es mucho ya. Pero esta clase de fenómenos enturbian o borran las líneas divisorias del cuadro político de nuestra sociedad» [21].

VIII

Aquí se inserta dentro del ambiente de la disidencia, el peso social de la *nomenclatura* cultural. Para Zinoviev, un científico como Kapitsa forma parte de esta *nomenclatura,* sin pretender tener peso político alguno. Peso social desde la perspectiva de la *nomenclatura,* tuvieron en su tiempo Pavlov, Gorki, Fadeiev, Sojolov, Fedin, Ehrenburg. Más tarde Sajarov o Grigorenko, ante cuyas acciones en defensa de los derechos humanos el sistema político y represivo tuvo muchos miramientos antes de la acción inevitable. Salir de la nomenclatura cultural, significa en primer lugar, renunciar a privilegios sin fin (la riqueza de un Ehrenburg fue célebre) y poner sobre todo en entredicho un peso social de no despreciable alcance. Un académico en Moscú goza de privilegios que un académico de Francia jamás podría soñar. Pero a un precio que un verdadero hombre libre jamás estaría dispuesto a pagar. Por ello, en el análisis de Zinoviev la acción de los trabajadores en huelga apenas cuenta en la vida social y política en Rusia. «En cambio, un hombre como Kapitsa no desplegó jamás la menor actividad política, pero cuenta socialmente. El individuo que cuenta socialmente, por el hecho mismo de su existencia y presencia y de sus actividades ordinarias, o de sus actos ejecutados con regularidad y de cierta naturaleza, ejerce su influencia sobre la situación general del país en el aspecto socio-político». Hay en este sentido un juego sutil de la acción de insertos y no insertos en la actividad social, que se refleja en los procesos políticos, en los estados de opinión y en las acciones de la disidencia en el campo de una cultura que a su vez no se quiere insertada en la política y sus fines específicos. Para Zinoviev este juego dialéctico, integración o no integración en el sistema sociopolítico reinante y en evolución en Rusia, ofrece el telón de fondo del proceso de la disidencia. Es indudable que los coqueteos «liberales» unidos a los intereses conservadores de prohombres como Krushov o Breznev o Andropov o Chernenko, han ofrecido el marco de la disidencia y su acción. Los niveles de rechazo de los disidentes dentro de la sociedad soviética son distintos. A Solshenitsin más que el poder en sí lo rechazaron sus colegas mediocres, que son legión, que más que a su rebeldía se oponían a su talento. Y en función de su rebeldía lucharon contra los frutos de su talento y su prestigio. «La caterva inmensa de escritores soviéticos negados como tales lo echó de sus propios medios para que no les perturbara su forma de vivir protegida, ni amenazase sus criterios artísticos y sus juicios de valor aceptados.»

---

[21] Cfr. ZINOVIEV: *Op. cit.,* págs. 194-195.

Hay un momento significativo en este orden de consumación de las etapas dinámicas de la disidencia cultural en Rusia y su complejo contexto sociopolítico. El 28 de octubre de 1958, la Unión de Escritores Soviéticos publicaba un comunicado que decía, entre otras cosas, lo siguiente: «Habida cuenta de la decadencia moral y política de B. L. Pasternak, de su traición contra el pueblo soviético y la causa del socialismo, la paz y el progreso, pagado con el Premio Nobel en los intereses de la «guerra fría», Pasternak es declarado desprovisto de su calidad de literato soviético y se le expulsa de la Unión de Escritores Soviéticos de la URSS». Meses más tarde la *Pequeña Enciclopedia Soviética* decía, a propósito de Pasternak: «La novela *Doctor Zivago,* escrita por Pasternak en 1956, fue rechazada por las Ediciones Soviéticas por su carácter reaccionario y antipatriótico. Pasternak entregó su novela a un editor extranjero y la concesión del Premio Nobel en 1958 fue utilizada por los ambientes reaccionarios para ataques calumniosos antisoviéticos». En 1956, en efecto, la novela había sido rechazada por el presidente de la Unión de Escritores, Constantin Fedin y por el entonces redactor jefe de la revista «Novy Mir», el mismo Alexander Tvardovsky que luego tanto y con tanto entusiasmo ayudaría a Solshenitsin y a otros escritores de la propia desidencia. Esta era entonces la postura oficial. Pero ya hubo voces que se levantarían contra ella. Poetas jóvenes en la fase no conformista, como Evtushenko y Vozsnejensky, e incluso el hábil recipiendario de la doctrina del «deshielo», Ilia Ehrenburg. Este último llega incluso a llamar a los enemigos de Pasternak «cocodrilos que vierten lágrimas póstumas sobre la tumba de Pasternak» [22].

Una página aún más resonante en el proceso dinámico de la disidencia es la que escribe Alexander Solshenitsin, en una aventura que se inicia a mediados de la década de los sesenta y que no ha acabado aún, a pesar de la lejanía del exilio de los éxitos fuera de Rusia donde al final se le expulsó contra su tenaz voluntad y de la sumersión en la riqueza y el océano de la indiferencia de la gigantesca y dispar sociedad occidental. El otro Premio Nobel soviético de la contestación empezará también por ser acusado, después de sus años de «Gulag» descritos por él admirablemente en extensión geográfica de «archipiélago» y en la intensidad del «Pabellón del cáncer», de publicar sus escritos prohibidos y destinados sólo al *samisdat,* en el extranjero. Pero Solshentsin no se limita a defenderse. Ataca, con vigor y valentía. Ataca la burocracia de la Unión de Escritores, más odiosa según él que la propia burocracia política del partido. Lo hace en sus cartas a la Unión, del 16 de mayo, 12 de septiembre y 1 de diciembre de 1967 y 16 y 18 de abril de 1968. Además se hace público un revelador documento de la reunión de los 30 secretarios del Secretariado de la Unión de Escritores, el 22 de septiembre de 1967, bajo la presidencia de Constantin Fedin [23] Años más tarde, a fines de 1971, cuando la Editorial Ymca de París publicaría en París la obra maestra de Solshenitsin, «Agosto 1914», el gran escritor declararía textualmente en el epílogo: «Este libro no puede ser publicado actualmente en nuestra patria, sino en forma de obra del *samisdat,* por motivos de censura, no accesibles a un normal

[22] Cfr. ALFONSO STERPELLONE: *Ricordi di Pasternak,* en «Nuova Antología», Roma, mayo 1970, págs. 46 y sigs.

[23] Cfr. SOLSHENITSIN, *Les Droits de l'Ecrivain,* París, Ed. Seuil, 1969.

sentido humano, por cuanto, entre otras cosas, habría sido necesario escribir la palabra Dios absolutamente con minúscula. Yo a esta humillación no me podría plegar». Por otra parte, éste era el primer libro cuya publicación en el extranjero su autor autorizase. Los otros, «Pabellón del cáncer», «El primer círculo», las novelas cortas, salieron según parece por canales editoriales en busca de divisas, de la propia policía secreta soviética.

IX

Se nos ofrece así una amplia documentación de los combates de Solshenitsin con la Unión de Escritores en los años 1967-68 y siguientes, con tensión al rojo vivo al recibir el escritor el Premio Nobel en 1970 y al negarse a ir a recogerlo si no se le garantizara el regreso a la URSS. Valiente y ejemplar postura del escritor. Merece actualizarse, por cuanto a través de su relato, de los libros que dan fe de la actitud todavía más valiente y significativa de Sajarov [24] y de algunos textos hermenéuticos de Siniavsky, podemos llegar a una comprensión lo más completa posible de lo que es la naturaleza de la disidencia cultural rusa, definidora y esclarecedora de la «otra cara de la libertad». La cara más ejemplar en los tiempos que corren. En la carta del 16 de mayo de 1967 dirigida a la Unión de Escritores y medios de comunicación rusos, Solshenitsin decía: «La sujeción intolerable a la cual se somete, desde hace decenas de años, nuestra literatura por parte de la censura, no puede seguir siendo tolerada por la Unión de Escritores». Considerada la censura «ilegal» constitucionalmente, por cuanto tanto la Constitución de Stalin de 1936, como la posterior, garantizaba todas las libertades, pero puestas en manos y al servicio del partido único. La censura impone a los escritores la voluntad que emana de «gentes totalmente analfabetas». «Hubo un tiempo en nuestro país en que no se publicaba Dostoievsky, orgullo de la literatura mundial (y aún no está publicado íntegramente); se le excluía de los programas escolares, era inaccesible a los lectores, calumniado en cualquier modo». Esenin fue tratado de antirrevolucionario. Maiakovsky de «vagabundo político anarquizante»; Ajmatova de «poetisa antisoviética». Sobre todos la sombra del recuerdo de Puchkin: «No saben amar más que a los muertos». Esto, a propósito de las escasas «rehabilitaciones» de las víctimas de Stalin. Contra la moral soviética oficial, que pretende que la literatura refleje optimísticamente la sociedad soviética, Solshenitsin proclama todo lo contrario: «Una literatura que no se atreva a comunicar a la sociedad sus propios sufrimientos y aspiraciones, que no es capaz de percatarse a tiempo de los peligros sociales y morales que le conciernen, no merece el nombre de literatura».

En su polémica con la Unión, Solshenitsin propone la supresión de la censura. Denuncia a la Unión no solamente por no haber defendido a sus compañeros, sino

---

[24] Cfr. *Omagio a Sacharov. Testi dalla Russia* (a cura di A. Babenysev, R. Lert, E. Pecuro y V. Korotelskij; introducción de Heinrich Böll), Ed. Arte e Pensiero, Firenze, 1982, pág. 247; *Habla Sajarov* (prólogo de Harrison E. Salisbury), Ed. Noguer, Barcelona, 1975, pág. 229.

por «haberse colocado, en primer lugar, entre los perseguidores». Denuncia la circulación restringida de su novela «El primer círculo» (impresionante la presencia de Dante en la conciencia de escritores de clase, como Solshenitsin y Mandelstam), exclusivamente en las filas de la «nomenclatura» soviética. Denuncia la confiscación de sus manuscritos y el manejo de las calumnias contra él. Niega cualquier contacto en aquel momento con el extranjero. Cien escritores le apoyan. Kaverin acusa a Fedin de haberse opuesto a la publicación de «El pabellón del cáncer». Recalcando: «Esto quiere decir que la novela se reducirá a los miles de ejemplares que pasarán de mano en mano y se venderán, según parece, a precio muy alto. Significa que será publicada en el extranjero. La daremos al público de lectores de Italia, Francia, Inglaterra, Alemania Occidental y con ello ocurrirá lo que repetida y enérgicamente ha denunciado el mismo Solshenitsin». En la célebre sesión del 22 de septiembre de 1967, Solshenitsin declara: «No he ido nunca al extranjero y mi vida no me concederá tiempo para conocerlo. No comprendo cómo se puede ser tan sensible a lo que concierne al extranjero y no serlo a lo que concierne al propio país, a la opinión pública que se tiene ante sí. Toda mi vida está aquí. En la tierra patria. Escucho sólo sus dolores y no escribo más que sobre ello». Las réplicas oficiales y conformistas no se hacen tampoco esperar. «A través de nuestra obra nosotros defendemos a nuestro gobierno, a nuestro partido, a nuestro pueblo» (Kornechuk). «Nosotros somos también soldados» (el mismo). «Usted debe pronunciarse públicamente y atacar a la propaganda occidental. Combata usted a los enemigos de nuestro pueblo» (Fedin). «El autor debe recordar sus deberes con la organización que lo ha enaltecido» (Kojevnikov). «Las obras de Solshenitsin son más peligrosas para nosotros que las de Pasternak» (Surkov). A propósito de «Pabellón del cáncer»: «No se puede escribir una novela como ésta. Sin un rayo de luz» (Abdomomumov). «La gente está indignada de que haya un escritor semejante en la Unión. Propongo que se le excluya» (Jashen). Al preguntársele al escritor para qué sirven sus protestas, contesta: «Ellas sirven a la literatura nacional». Sirven para que «la literatura no sea reducida a tal estado que las obras literarias sean mercancía aprovechable al primer traficante provisto de pasaporte. Las obras de nuestros autores deben ser publicadas en nuestro país y no dejarlas presa de los editores extranjeros.»

X

En julio de 1971, el V Congreso de Escritores de la URSS, recordando el momento inaugural del 1934, recogía los principios de la política del partido en materia de cultura y recalcaba los principios dogmáticos del «realismo socialista». Las tesis oficiales en aquella ocasión fueron defendidas por Sojolov, Chacovsky, el poeta Tijonov, Ocharenko, Markov. No sonó ninguna voz disconforme. Todo en votación «abierta». El vendaval Solshenitsin parecía haber pasado. Pero no ha sido así. La llama encendida de la disidencia iba a pasar de manos de un escritor enviado a consumir su gloria fuera de Rusia, a un gran físico, el Premio Nobel de la Paz Andrei Sajarov. La suya es otra página de marca en el fenómeno de la disidencia, que esta vez irá adquiriendo formas más concretas cuyas implicaciones políticas tendrán acentos cada

vez más relevantes: *la lucha por los derechos humanos*. Un ilustre representante de la nomenclatura militar, el general Grigorenko había iniciado antes la lucha sobre este tema y en defensa específica de las nacionalidades perseguidas en la URSS. Fue expulsado de Rusia, junto con toda una legión de disidentes, sacados de las cárceles y los «gulags». Pero Andrei Sajarov sigue aún en Rusia y «habla». En textos que acabamos de señalar a pie de página, un escritor como Heinrich Böll y un gran periodista como Harrison E. Salisbury, del «New York Times», nos dicen quién es Sajarov. El primero lo define como un monje formado en el culto y la dimensión mental de las ciencias exactas, donde manifestó desde joven su genio que lo llevó a éxitos importantes en la física atómica, a los privilegios de la nomenclatura soviética y, por un proceso de conciencia, a la defensa, con rigor matemático, de la naturaleza amenazada y de los derechos humanos. «El *parece inmerso,* escribe Böll, en los sueños, a veces casi ausente, pero vigila siempre, siempre está presente, cortés y —la paradoja es sólo aparente— apacible luchador, bondadoso, implacablemente firme. Quisiera definirlo como un milagro, y probablemente lo es. Y hay con esto algo en él, aparentemente inexplicable, que suscita la irritación y la ira de los dominadores soviéticos; ellos no lo comprenden, no comprenden cómo un hombre que podría complacerse en la gloria del científico genial y descansar en los laureles, gozando de los frutos de sus merecimientos, pueda, en vez de ello, olvidándose de sí mismo, combatir por algo que aun estando escrito en todas las constituciones del mundo, apenas es respetado en escasos países: *los derechos del hombre*. ¿Es acaso posible que un derecho que se presta a tanta elasticidad, a interpretaciones tan diversas, pueda devenir una ciencia exacta? Sajarov, como científico y físico, ha descubierto la exactitud de los derechos del hombre, insiste en la exacta observancia de lo escrito en la Constitución soviética, insiste implacable, incesantemente» *(op. cit.,* págs. 9-10).

La aventura de Sajarov abre un capítulo especial en la lucha por la libertad en Rusia. Brinda el caso singular de un singular proceso de conciencia. Ante la bomba atómica, Einstein se limitó a decir una frase recordando un proverbio chino, frase sometida a complicadas interpretaciones en el aniversario de Hiroshima: «Hay ciertas cosas que no se deben hacer». La posición de Sajarov, después de una singular carrera de hombre de ciencia venerado y glorificado en la URSS, era mucho más brillante y sólida en la sociedad de su país, cuando su conciencia se enfrenta con la responsabilidad del hombre de ciencia ante la amenaza del holocausto final. Así evoca él este momento en una declaración al corresponsal del «New York Times» en Moscú, Hedrick Smith: «Gradualmente comprendí la naturaleza criminal no sólo de las pruebas nucleares, sino de la empresa en su conjunto. Empecé a considerar éste y otros problemas mundiales desde una perspectiva más amplia y humana». La aventura de Sajarov nacida de un problema de conciencia profunda y profundamente humana va sucesivamente emprendiendo derroteros diversos. Se orienta, en primer lugar, hacia la reforma de las ciencias exactas, de cara a la revolución de la ciencia en un sentido radical. Se opone a las pruebas nucleares. «Me convertí en un hombre diferente», confiesa. «Fue una ruptura radical». Lucha a brazo partido, con energía, contra la farsa científica, apoyada en los dogmas del partido, de Lysenko y el lysenkismo en la genética, la botánica, la biología, la agronomía. Mientras se extiende el campo de

acción en su lucha, bajan sus posiciones en los grados de la nomenclatura social de la URSS conferidas a los hombres de ciencia excepcionales o considerados como tales. Toma contacto con la comunidad nuclear de Turcmenia y toma posiciones cada vez más radicales contra el retorno a renovadas formas del dominio del terror. Luego, con Kapitsa, científicos, escritores, artistas, reclama la no «rehabilitación» de Stalin, que «sería un gran desastre», precisamente en la vía del retorno al terror.

En junio de 1968 publica el *Manifiesto* «Progreso, coexistencia y libertad intelectual». A raíz de la invasión de Checoslovaquia la contra-acción del gobierno ante él se endurece. Pero su papel dentro de la disidencia se fortalece, su prestigio le convierte en *personalidad mundial.* En un segundo *Manifiesto,* denuncia la situación económica precaria en la URSS y su retraso ante la «segunda revolución industrial». En 1970 empieza su lucha por *los derechos humanos* que sigue hasta hoy en su exilio de Gorki, con avatares de todo el mundo conocidos. Pide una liberalización general, el fin de las prisiones políticas y de las instituciones psiquiátricas con fines de persecución política. Una educación ciudadana que acabe con el servilismo y la hipocresía y asegure la dignidad del hombre. Paz, desarme, ayuda al Tercer Mundo, defensa de los derechos humanos y del medio ambiente. Crear nuevas ilusiones humanas en el pueblo y la *inteligentsia.* Con una precisión de su propia posición política. «Yo no soy comunista. Filosóficamente soy liberal y humanista». Escéptico en cuanto al porvenir del socialismo que en Rusia ha llegado a ser intolerancia, imperialismo chauvinista, ilegalidad, conformismo, brutalidad. Forma claramente perfilada la de su disidencia, que al colocarse fuera del sistema, deja de ser disidencia para alcanzar la identidad con la otra cara de la libertad en un mundo en que a la libertad se la mutila por todas partes. Invitado por la Universidad de Princeton, Sajarov se niega a aceptar, para no caer en la trampa de sus amigos de lucha Medvedev y Chalidze, que fueron privados de sus pasaportes. Su actitud adquiere un nuevo perfil y nuevo significado en esta confesión personal: «Me parece que tengo una deuda demasiado grande para ser pagada con las valientes y bondadosas personas que permanecen encarceladas en las prisiones, campos y hospitales psiquiátricos porque lucharon para defender los derechos humanos». Veinticinco años de lucha y la lucha continúa. La de un hombre que en su mundo lo tenía todo y que renunció a todos los privilegios que su sociedad le brindaba, por sus ideales de una sociedad nueva y una nueva condición humana.

En el caso de Sajarov, acaso en una forma más acentuada o en todo caso más perceptible que en el caso de Solshenitsin, el comportamiento del poder constituido, se atiene a algo así como una actitud inspirada en la *intocabilidad.* En efecto, hubiera sido inconcebible en cualquier otra circunstancia en la historia de la presencia «en la calle» de la oposición o la disidencia rusa, el que un Premio Nobel de la Paz —el bondadoso Sajarov, en esta circunstancia—, abofeteara como lo hizo a dos policías que le habían insultado ante el edificio donde se celebraba el proceso contra el físico Orlov y no pasara nada. En efecto, durante más de veinte años, pese a múltiples vejaciones, Sajarov fue, de acuerdo con las «maneras» soviéticas, un «intocable». «Había algo, afirma Böll, que les impedía llegar a los extremos. Ahora la inviolabilidad queda anulada. La deportación —no motivada ni siquiera formalmente— significa que Sajarov, hombre herido y vulnerable, ha sido colocado en condiciones tan amenaza-

doras para que se tenga temor por él. *Ellos* empujan. *Ellos* ya le han puesto las manos encima.» La violencia física represiva merodea en torno a la persona y las cosas de Sajarov. Probablemente si no se tratara de un físico atómico —en defensa de un principio, naturalmente, no de la violación de unos secretos que son ya secretos de Polichinela—, Sajarov ya estaría fuera como Solshenitsin, Siniavsky, Medvedev, Bukovsky, Zinoviev y tantos otros poetas, físicos, historiadores y críticos y artistas como Rostropovich.

XI

¿Cuál es con todo esto la doctrina esencial, a estas alturas, de Andrei Sajarov? Es la misma que él formulara en los *Manifiestos* de 1968 y 1973. Temas: el progreso real, la coexistencia, la libertad intelectual, el hambre en el mundo, el desarme, la contaminación del ambiente, la urgencia de algunos problemas que se refieren al hombre y su destino. Ya en el primer *Manifiesto* escribía: «Yo no soy un crítico puramente negativo de nuestro modo de vida; antes bien, reconozco los muchos valores positivos de nuestro pueblo y de nuestro país, al cual amo ardientemente. Pero me he visto obligado a fijar la atención en los fenómenos negativos, ya què precisamente sobre ellos guarda silencio la propaganda oficial, pese a que representan el mayor daño y más grave peligro. Yo no me opongo a la distensión, al comercio ni al desarme. Por el contrario, en varios escritos he pedido precisamente que se intensifiquen tales iniciativas. Precisamente en la convergencia veo el único camino para la salvación del género humano. Pero considero mi deber señalar todos los peligros ocultos de una falsa distensión, de una colusión-distensión, o de una capitulación-distensión, y debo solicitar que se empleen todos los medios y se aúnen esfuerzos para lograr una convergencia real, acompañada por la democratización, la desmilitarización y el progreso social» [25]. Conviene poner de manifiesto el carácter radicalmente, intransigentemente democrático de Sajarov. En una carta a los dirigentes de la Unión Soviética del 8 de abril de 1974 manifestaba su disconformidad con Solshenitsin al afirmar éste, en su «vuelta» a las fuentes rusas de graves tintes nacionalistas, que «el régimen autocrático, en condiciones de legalidad y ortodoxia acaso no fuere tan malvado, si Rusia ha conservado con aquel régimen la propia salud nacional hasta el siglo XX». «Estos enunciados de Solshenitsin me son ajenos, decía Sajarov. Yo considero que la vía del desarrollo, democrática, es la única portadora de progreso, para cualquier país» [26].

En un documento todavía más reciente, una carta escrita desde su confinamiento de Gorki el 24 de marzo de 1981 sobre la responsabilidad mundial de los hombres de ciencia Sajarov formula un concreto mensaje de *esperanza*. Significativo mensaje de un sabio ante la situación de ingobernabilidad del mundo, donde un filósofo como Heidegger, en su mensaje final, veía la impotencia de los científicos y los hombres de Estado para buscar una vía de salida y decretaba: «Sólo un Dios nos puede salvar.»

[25] Cfr. *Habla Sajarov, cit.*, pág. 49.

[26] Cfr. *Omaggio a Sacharov, cit.*, pág. 25.

Distinta es la posición del exiliado interior de Gorki: «Dado el carácter internacional de la ciencia, los hombres de ciencia constituyen hoy la única comunidad internacional realmente existente. Los hombres de ciencia, ingenieros, especialistas, en vista de sus conocimientos profesionales y la particularidad de su posición, poseen una vasta y profunda comprensión de los beneficios de la ciencia y la tecnología. Además, son conscientes de las tendencias positivas o negativas del progreso general y de sus posibles consecuencias. Son colosales las reservas para la aplicación de los recientes progresos en física, química, bioquímica, tecnología e ingeniería, informática, medicina y genética, fisiología e higiene científica, microbiología, comprendida la industrial, de nuevos principios de organización de la industria y la producción agrícola, en psicología y otras ciencias exactas y humanísticas. Todavía más se puede esperar de la ciencia y la tecnología del futuro. Todos nosotros tenemos el deber de contribuir a la plena realización de aquellas conquistas y su ulterior desarrollo en un mundo donde la vida de la mayoría de las personas es todavía muy dura, donde tantos están amenazados por el hambre y la muerte prematura» [27]. Es impresionante cómo este disidente tenaz que parece embebido en espíritu utópico vista la trayectoria de su actitud y su lucha, puede aproximarse con verdadero sentido realista a la naturaleza de los problemas de la humanidad. Lejos estamos de la utopía-ciencia ficción animada por el «shock» del futuro y por las extravagancias progresistas de la «tercera ola», de un Alvin Toffler. El cual olvida el poder que tiene el hambre, la miseria y la muerte prematura en el mundo para dinamitar el inefable optimismo de la «tercera ola».

En efecto, el problema está configurado esta vez en su perspectiva más amplia. Por cuanto en sus puntos culminantes la disidencia se resuelve como problema y como planteamiento de la libertad, en términos de exilio, interior y, sobre todo, exterior, es desde luego interesante considerar la lucidez realista con que Sajarov plantea los problemas del poder, de la libertad y de la dignidad de la persona humana, no solamente en Rusia sino en el mundo, en su aspiración a una unidad planetaria. Por lo menos una unidad de perspectiva. La situación tiene, en efecto, esta amplitud, vista más de una vez con generosa y lúcida penetración: «El oleaje de cinismo que amenaza asfixiar al mundo moderno, escribe Félix Grande —en un sugestivo paralelismo Solshenitsin-Onetti—, ha extraviado hasta el sentido del ridículo. Esta civilización maltrecha y bárbara puede desmoronarse mediante el espeso servicio de la contaminación, la injusticia, la guerra nuclear; puede desmoronarse también atragantada por el tamaño de sus propios embustes. Hubo un tiempo en que los poderosos mentían a sabiendas, pero tratando, a la vez, de engañar. Después vino otro tiempo en que mintieron más o menos sin darse cuenta, a gran velocidad, haciendo de la producción de embustes una formidable industria, con sus patentes y sus monopolios y sus tentáculos y satisfechos accionistas; éstos, al menos, aún se engañaban a sí mismos. Hoy la mentira consiguió una alzada aproximadamente olímpica: se miente sabiendo que no se engaña a nadie, pero con entusiasmo, con ternura y con fe por la mentira.

---

[27] Cfr. *Omaggio a Sacharov, cit.*, pág. 39.

Y con odio y espanto y desprecio por la verdad. Es ya una profesión. Es ya una orgía. Es ya una concepción del mundo» [28].

XII

Sobre el trasfondo de crisis moral universal perfilada en estos términos, convendría buscar una delimitación actual del fenómeno de la disidencia, en cuanto lucha por la libertad en carne viva o de carnes abiertas. Naturalmente hay varias disidencias, muchas disidencias, con miles de experiencias personales. Ellas son reflejo de la situación del mundo. De todo el mundo, donde el mundo soviético con sus peculiaridades es sólo una parte. Hay un fenómeno de la disidencia pero hay al mismo tiempo miles de experiencias personales de la disidencia. Ellas representan otras tantas rupturas, con desgarro, de cara al propio mundo, igual que de cara *al mundo*. Al mundo entero. Los disidentes son dinamiteros de su mundo. Pero cuando son *echados al mundo,* nuevos procesos revulsivos se producen en ellos, con nuevos desgarros de su alma. Por ello, muchos de ellos, al hacer la experiencia del mundo y de las libertades, añoran en cierta forma su mundo de sufrimientos perdidos, y de libertades heridas en forma y en carne viva. Porque hay también miles de formas de herir la vivencia de la libertad en el hombre. No se olvide, en este sentido, la crítica, la diatriba de un Solshenitsin en el exilio, contra Occidente, sus debilidades, sus caídas y sus mentiras. Todo nace de una situación límite que define mejor que nada y que nadie, la disidencia. Así lo expresa Siniavsky en un documento escrito desde fuera, desde la libertad-exilio. «Jamás he pertenecido a ningún movimiento o comunidad disidente, y mi heterodoxia no se ha manifestado en una actividad pública, sino exclusivamente en mi escritura; que además es un tipo de escritura que inicialmente era esotérica, oscura en su estilo para el público en general y sin intenciones de evocar una abierta resonancia política» [29]. En este marco evoca Siniavsky su disidencia durante diez años, desde 1955, hasta su arresto y proceso. Evoca la situación del escritor en la URSS, donde «la literatura es una elección arriesgada y a veces fatal. Además de que en las condiciones soviéticas el escritor que combina la literatura con el bienestar deja con frecuencia de ser un verdadero escritor».

Un escritor en busca de la libertad accede en estas condiciones al desdoblamiento de su personalidad. En su caso personal, Siniavsky tenía su *doble* al publicar sus textos fuera de Rusia, que era Abram Tertz y la caza de una y otra figura componente del doble ha ido creando en la vida de éste y otros escritores y artistas y críticos de la URSS situaciones entre detectivescas y kafkianas. Sus escritos de creación, su singular trabajo sobre Pasternak, su carrera de académico y crítico literario, a caballo entre la nomenclatura, la cárcel y el destierro, configuran concretamente esta doble personalidad, una forma de esquizofrenia histórica y existencial, que se torna la característica ontológica de la misma disidencia como proceso psicológico y social. Se trata de una

[28] Cfr. FÉLIX GRANDE: *Elogio de la libertad,* Selecciones Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1984, págs. 227-228.

[29] SINIAVSKY: *Op. cit.,* pág. 5.

«personalidad dividida» con cierta propensión por las situaciones difíciles y peligrosas. Se trata esencialmente, desde el punto de vista de la creatividad, de una *disidencia estética.* Así formulada claramente: «Escribir como es costumbre, o como es ordenado simplemente, no me interesa. Si me pidieran que describiera la vida ordinaria en un estilo común y realista preferiría dejar de escribir. Ya que ni la política, ni la sociología son mis disciplinas, se puede decir irónicamente que mis desacuerdos con el gobierno soviético son básicamente estéticos. En consecuencia, Abram Tertz es un disidente, antes que nada, por sus cualidades estéticas. Sin embargo, es un disidente descarado, incorregible, que provoca indignación y repudio en una sociedad conservadora y conformista».

Pero el hecho específico de la disidencia rusa resulta que en realidad no es tanto. El escritor, el hombre dado a las tareas del espíritu, participa de por sí en un proceso de disidencia interior y en su estar en el mundo. Un carcelero ruso dijo un día que todos los grandes escritores deberían estar en un manicomio por perturbar el desarrollo normal en el orden moral de la vida. Siniavsky brinda cierta confianza a las razones de aquel carcelero ruso. Tanto más por cuanto en una sociedad uniformada el escritor es una especie de criminal. En la cárcel alguien le dijo a Siniavsky con respecto a su trabajo literario: «Hubiera sido mejor que hubieras matado a alguien». Todo ello simplemente por el escueto hecho de pensar de manera «diferente» de la jerga y el estilo oficial. Por ello, los disidentes intelectuales son en la URSS y su lenguaje de leyes, «criminales de Estado especialmente peligrosos.» Pero la disidencia, así configurada, es algo nuevo incluso en Rusia. Es algo que pertenece a la edad poststalinista. Antes estas mismas personas, con sus intenciones o sus hechos, eran otra cosa: eran «herejes». Así o algo así eran Mandelstam, Babel, Ajmatova, Pasternak. Prefiguradores del espíritu de la disidencia, donde se inscriben escritores, físicos y artistas, desde Solshenitsin hasta Sajarov, Orlov o Siniavsky, Amalrik, Medvedev (Roy), Tarkovsky (cineasta autor del magnífico fresco cinematográfico «Andrei Rubliov»), Rostropovich o Nureiev. Disidencia: «Fenómeno absolutamente nuevo, que surgió de la realidad soviética. Son gente criada en la sociedad soviética, hijos del sistema soviético y que entraron en conflicto con la ideología y la psicología de sus padres». Ellos representan una visión de la sociedad soviética desde dentro, con una implícita y natural reacción contra ella y sus males. No es, por tanto, «una oposición política que lucha por el poder».

XIII

Se trata, por tanto, de una actitud moral e intelectual, donde la lucha contra el poder apenas se insinúa. Y el hecho es tanto más significativo, por cuanto la acción del poder contra la disidencia no ha tomado la forma extremada de represión y terror característica en la lucha anterior contra «herejes» y «renegados». Así se explica un tipo de disidencia que entre la causa de la política y el poder y la causa del arte y la cultura, opta por esta última causa. El combate contra el Estado se realiza en cuanto el Estado más que elemento devastador de la sociedad aparece como demiurgo devastador de la cultura. Antes no hubo ningún «hereje» que se declarara inocente en

los procesos y las «purgas». Todos o casi todos los disidentes se declararon inocentes en sus procesos e interrogatorios y bajo los procedimientos psiquiátricos y otras formas, viejas o renovadas de tortura. Y con esta simple actitud, la unidad monolítica del mundo contra el cual ellos luchan se ha roto. Por primera vez. Pero el drama de la disidencia, porque sí hay un drama, no se consume ni en los padecimientos, ni en los interrogatorios, ni en la pérdida de todos los privilegios y la reducción al hambre para ellos y sus familias, ni en las cárceles. El hecho tiene lugar cuando el gobierno ruso procede con gran habilidad a su expulsión. Es la única vía para quitar ejemplaridad a su acción. El mismo exilio y la subsiguiente existencia exterior de los disidentes, crean una segunda etapa de la disidencia misma. Su aventura exterior. Con sus éxitos, su popularidad en el mundo libre, su desarraigo. Es una especie de NEP cultural. Un respiro del poder, en la intencionalidad de realizar luego otro «salto adelante». Con la primera NEP (nueva política económica), Lenin buscó un respiro a través de una vuelta conservadora en la marcha de la revolución. Es la «tregua», una nueva forma de tregua, como la define el propio Siniavsky. Después de la primera tregua, la «económica» de los años veinte, «la revolución degeneró en su contrario, en un sistema burocrático pequeño burgués». En su nueva «tregua» a los disidentes exteriores nada les amenaza más que su decadencia personal en cuanto disidentes. Porque, así, en la tregua de la libertad y el bienestar, «la idea de *disidencia* en sí misma se desvanece y pierde su aire heroico, romántico y moral. No resistimos ni anticipamos nada, sólo agitamos nuestro puño al aire en la creencia de que estamos llevando a cabo una batalla por los derechos humanos».

Es indudable que el destino de los disidentes en el «pandemonium» de las emigraciones que traducen todo o casi todo en «tempestades en vasos de agua», pertenece al dominio de la melancolía. Y en la lucha, nada está más lejos de la eficacia que la melancolía. Incluida la situación de la lucha en términos poéticos o llevada adelante por los poetas. Por ello, con segura intuición, Solshenitsin se opuso en su día tenazmente al destierro. Por ello, desde su exilio interior, Sajarov se opone tenazmente y por encima de todo a su propio destierro. Pasado y presente son tales en la lucha, no en la melancolía. O traspuesto todo en términos poéticos que quisiéramos en esta ocasión reasumir. «Antaño y Este Año ¿quién irrumpe ya en el escándalo / En la Academia, en las tabernas, en el circo de las nomenclaturas?».

JORGE USCATESCU
O'Donnell, 11
28009 MADRID

Desvelamiento de B.

A Pablo Barrena

Soy un hombre común. Los sucesos diarios me importan menos que el asombro de saberme vivo. En el pueblo castellano en que nací, ya desaparecido, murió mi padre. Yo tenía entonces tres años. Mi madre, consternada por la desdicha, acarreó a las criaturas, cuatro varones, y nos trajo a la capital. Deseaba para nosotros algo mejor que el páramo y las viñas, algo que nunca formuló —porque no estaba hecho de palabras sino de perseverancia y de ímpetu. Sospecho, a los veintiocho años de aquel éxodo y a los seis de su muerte, que ninguno de sus hijos evitó defraudarla. Conservo de mi padre únicamente una cartera de cuero. Su rostro, sin embargo, me ha sido velado, aunque ciertas fotografías me proporcionaron la ilusión de haberlo conocido. Si recordara su voz podría, aquí, remedar con la sintaxis su acento; me consuela pensar que ahora en estas líneas él está influyendo. Sé que era generoso y que luchó en la guerra civil a los diecisiete años. A la trinchera llevó un cuaderno donde escribía, siempre bajo el estrépito de las ametralladoras. Después de su muerte, su mujer arrojó el cuaderno a las llamas; le recordaba el sufrimiento de los otros o acaso la gratuidad del sufrimiento. Alguna vez mi madre me contó (no lo añade mi memoria) que los días de permiso mi padre dormía en el suelo; lo desvelaba el calor de las mantas y la dulzura del ámbito. El frente lo había endurecido y sin un poco de frío o de temor no alcanzaba el sueño.

Para quien pierde a su padre a los tres años, la soledad no es un tormento sino un descanso. En la soledad descansamos (la frase podría ser de Baudelaire) del horror de sabernos reflejados en otros ojos. Soy, por tanto, un hombre solitario y anónimo, cuyos hábitos y manías no difieren de los hábitos y manías del hombre público. En las fábulas, en la mitología, el énfasis de la narración se pone en el momento en que el héroe vence al monstruo; una suerte de atavismo mezquino, que el periodismo fecunda, hace creer al hombre público que acomete una hazaña cuando come o asiste a un congreso. Ya he dicho que en los suecesos no hay, propiamente, nada memorable. Juan Fernández Lera me refirió que Giacometti fue atropellado, sin consecuencias, en una calle de París y que al incorporarse dijo: «¡Por fin me sucede algo!». Desconozco si es apócrifa la anécdota, no desconfío de los amigos. Aprobé la ocurrencia de Giacometti, me sentí íntimamente reconocido en ella. De haberme sucedido a mí, el trance del miedo o el exceso de saberme a salvo me hubiera parecido singular.

Tal vez porque carecía de recursos o porque debía poblar mi soledad, la literatura me interesó siempre, o mejor descubrí que la literatura me interesaba cuando supe, de una vez por todas, tal una revelación, que la realidad es harto movediza y el lenguaje un orden. No diré que soy un apasionado, apasionados son los que se arriesgan, pero sí que-

mi fervor de lector no adivina el crepúsculo. Por negligencia y amor a los libros rechacé algunos trabajos acomodaticios y rentables, sólo porque en ellos no había libros. El periodismo, durante algún tiempo, me tentó, pero allí donde llamé fui rechazado. No lo sentí; los periódicos (lo dejo escrito una de las caras de H. Bustos Domecq) son un museo de minucias y trivialidades destinadas al olvido, que otras minucias y trivialidades nos harán olvidar. Ver mi nombre ahí hubiera representado una desdicha. Me esforcé, inútilmente, en obtener un puesto de auxiliar en una biblioteca; el rechazo, esta vez sí, me humilló y todavía me humilla. Como cualquier hombre, como De Quincey buscando a Ann en los prostíbulos, como Nerval desnudo ante su estrella, no he encontrado lo que quiero. Como en cualquier hombre, mi esperanza es más fuerte que mi vida. Mientras tanto, dedico mis jornadas a una librería, cuyo nombre es un homenaje a la música verbal de Quevedo. Allí, en ese ámbito que es un laberinto hecho para deslumbrar, los anaqueles crecen y se moodifican, como resortes mágicos. Allí poseo esa sensación (toda mi riqueza es esa sensación) de trabajar en el vientre de un animal vivo. Allí tuvo lugar el hallazgo que justifica estas páginas.

Fue a finales de noviembre, una noche (lo recuerdo) que no presagiaba el invierno. El día no nos había deparado más que rutina; para mitigar sus efectos nos demorábamos, como siempre, en la barra de un bar. La cerveza iba sedimentando en nosotros las horas transcurridas, las frases formularias, el simulacro de la ambilidad; la gravitación, en fin, del comercio celeste de los libros. Eramos su prolongación y, al mismo tiempo, comenzábamos a sentir que éramos otra cosa. Con indolencia y una voz pausada que no exigía interlocutor, José Cañadas se quejaba, sin amargura, de las puerilidades y miserias de la librería. Delataba su carácter omnívoro, que se alimenta de nuestro fervor, y el exceso de tiempo consagrado a concurrir bajo su techo. El estado de espíritu en que lo hallaba el fin de la jornada, las energías lastradas a lo largo del día, daban a sus ojos huidizos un leve tono cárdeno de víspera de fiebre. Como en un sueño, Luis Sancho y yo resignadamente aprobábamos sus palabras y antes de percibir que algo le reclamaba fuera de nosotros, se fue disfrazando su despedida con un gesto conmiserativo, más destinado a su propia fuga que a nosotros. Quedó en el hueco de su ausencia, el estricto silencio; luego los ruidos, al tintineo de los vasos, las masas de los cuerpos, las voces disonantes y ásperas, ofrecieron de nuevo esa atmósfera pendular, mezcla de ajetreo y ensimismamiento, de los bares y de las plazas.

Entre hombres que trasiegan diariamente con libros, la vocación de emular la escritura no es siempre una fertilidad malograda. En las últimas noches, Luis Sancho, palabra a palabra (su voz, al contarlo, fundaba la confidencia) había escrito un texto no indigno de ser revelado. Por primera vez él sentía que una tras otra esas palabras imponían una realidad a la realidad. Agradecí saberme cómplice de una actividad secreta y me resigné a escucharlo. Dos calles más al este, atravesando la peligrosa avenida, estaba su casa, que me recibió con un extraño olor a especias mezcladas. Bela, su mujer, surgió de un canapé con un kimono rojo, adelantándose a los saludos. En la remota memoria, por un instante, el olor a especias y el kimono fueron las interminables travesías oceánicas, el tumulto en la cubierta de bajeles negros, marineros transportando fardos traídos del Mar de la China o de Ceilán. Algo menos vasto nos había congregado ahí: el calor de la amistad, que subyace alimentándolo todo.

Luis Sancho, como James Joyce, aunque con propósito más modesto, había elaborado, a manera de glosa, una versión moderna de la Odisea. *Argüía —no sin inocencia— que si la* Odisea *es conocida de todos, si forma parte del primitivo acervo cultural de los hombres, entonces la gruta de Calipso, los Cícones y Lotófagos, el Cíclope, Eolo y los Lestrígones, Circe, las Sirenas, Telémaco y Penélope no son meros episodios de una epopeya deslumbrante, sino sustrato de la naturaleza humana. Aquello que le ocurre a un hombre le ocurre, en verdad, a cualquier hombre. En esta versión de Luis Sancho, un Ulises envejecido cuenta a un auditorio cansado sus pasadas aventuras. Todo sucede alrededor del fuego. Penélope es, ahora, una actriz retirada en sus aposentos y Telémaco, que se aburre del padre anciano, evoca el día de lluvia en que éste sembraba de sal los surcos. Hay, entre el escaso auditorio, un hombre ciego que escucha con atención. El público termina reducido a ese hombre ciego. El lector sabe que ese hombre ciego es Homero; el lector advierte que Ulises cuenta repetidamente su torpe relato para que el ciego convierta su pasado en leyenda.*

Cuando después salí, ya la madrugada parecía insinuarse y las calles mojadas atemperaban el aire. No estaba cansado, soportaba mi cuerpo una tosca felicidad, la brutal certeza de que es perdurable la dicha. No había dormido pero había escapado al insomnio. Abrí la librería, dos horas antes, y respiré la atmósfera estragada de los volúmenes, impacientes desde la penumbra que borraba el amanecer. Contemplé largo tiempo los estantes y las mesas abundantes de mazos de libros. Impetuosamente sentí la tristeza de las innúmeras páginas que aguardan el fervor solitario de unos ojos. Mallarmé opuso, al inextricable universo, páginas no menos inextricables, hechas de caracteres parpadeantes como estrellas; yo nada podía ni sabía oponer a la ostensible ambición humana de perdurar en un libro, excepto la melancolía del dragón, que protege el tesoro que nunca ha visto. Así me vi ese amanecer, como un animal de fábula. Hasta que percibí en un estante perfectamente alineado, un delgado libro a punto de caer. No recordaba que el día anterior hubiera ordenado tan minuciosamente ese estante. Algo me impulsó a coger el libro, pero estoy seguro que la curiosidad no alentó mis pasos.

Era un gastado volumen en octavo, de escasas páginas, sin lugar ni fecha de edición, que jamás había visto. Encuadernado en pasta española, ni la tapa ni el lomo aducían algún epígrafe. La portada encaraba un título: Desvelamiento de B. Un apólogo; *y en el colofón:* Impreso en caracteres bodonianos, edición de cinco ejemplares. *El libro, sin embargo, parecía de impresión reciente. ¿Pero quién era su autor? ¿Y cómo había llegado hasta aquí? Sentí, primero, perplejidad; luego, que yo era un intruso en un jardín prohibido. Leí, no obstante, las holgadas páginas que no entendí entonces, que no he logrado penetrar en ulteriores lecturas, acaso porque lo que cuentan es inverosímil y su significado abominable.*

Dije al principio que no hay, en la vida de un hombre, ningún suceso que no sea, a fin de cuentas, trivial. Mi vida merece el olvido, no así este libro secreto, que sólo comparten conmigo cuatro rostros anónimos. Que el lector disculpe los prolijos antecedentes. No he sabido resistir evocar con torpeza los sucesos previos al hallazgo. Ya desaparezco, aunque no me esfumo. Me retiro para correr una cortina.

He aquí, pues, el apólogo. Falta la primera página.

«... sea ahora mi vida una vida fantasmal. Soñar un hombre es tarea ardua, pero no más ardua que construir una catedral o iniciar una guerra. No me está vedado decir la verdad; la diré, aunque no abrigo esperanzas de ser creído. Quienes me tachen de loco deben contemplarse en un espejo. La locura está ahí, en el espejo que duplica y atormenta nuestro rostro, no en agregar a la realidad un objeto de maravilla. Siempre tuve la certidumbre de que mi vida no alteraba el universo; fiel a esa primitiva convicción, he dedicado todas mis fuerzas a no perturbar ese designio. Pero he soñado un hombre, lo he creado y arrojado a la realidad. Desde hace años posee vida propia; es una criatura de carne y hueso, a quien le gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, el sabor del café y la prosa de Stevenson. Un hombre que, igual que el presunto lector de estas líneas, sufre la contradicción del tiempo que pasa y de la identidad que perdura. Yo, en cambio, soy su negación y mi sustancia no es el tiempo sino la irrealidad.»

Estoy obligado a seducir al lector; mis días declinan. Soy viejo y vagamente presiento que la penumbra anónima en la que vivo no será iluminada por mi palabra. Ser escuchado requiere la rémora del prestigio, que nuestro nombre suene cóncavamente en la memoria ajena. Yo (no sin vergüenza advierto que el pronombre es atroz) soy nadie, y mi esfuerzo por hacerme oír será un tanteo en las tinieblas. ¿Debo aducir en mi favor la piedad? No, pero nada me complacería tanto como un poco de silencio.

Imaginar, creerme otro hombre, ha sido siempre para mí, desde la ya improbable adolescencia, el único modo de sentir el mundo. Nada cálido, nada deseable le ha sido concedido a mi cuerpo. Este compañero, que sólo yo comparto, que nadie ha conducido al éxtasis, será, sin duda, mi ceniza; será el vestigio último de mi paso por la tierra. A él debo todo: la memoria y las infecciones, la pereza y la cólera, el pudor ceremonioso y los pulsos de la sangre, la luz (si alguna hay) de mis pupilas, las manos que ansían los cabellos, esta boca que estremece la fruta. A él debo la afección mimética, que me hace olvidarme para ser otro. Créame el lector: *he frecuentado más la vida ajena que la propia. No podría afirmar, como Cornelio Agrippa, soy dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio y soy mundo; en cambio, podría decir, con menos presunción, he sido el carretero que silba al atardecer, he sido el mendigo hurgando las basuras, he sido la mujer vanamente tímida, he sido el conserje, he sido su noche poblada de caderas, he sido el invisible enemigo, he sido el niño temblando ante la pizarra, he sido el maestro, he sido una mano trazando caligrafía inglesa, he sido el transeúnte que pasa y me perturba porque ya he sido el transeúnte que pasa y soy otro que pasa y me reconozco y recuerdo que he sido el transeúnte que pasa. He sido, pero nada soy, o soy el hombre de mi sueño. No pronunciaré su nombre, no lo escribiré. Vive y vivirá, mientras yo agonizo en la sombra. La batalla aplasta al guerrero y la ascética doblega al monje; a mí me disipa y desencarna el hombre que he creado.*

Como hablar, escribir es incurrir en tautología. Ya todo está dicho o está a punto de ser dicho: se puebla el mundo si levantamos los párpados. Yo abrí los ojos, un día, y del fondo de mi sueño un hombre pugnaba por brotar. Otro día le vi, perdido entre los infatigables espejos de mi sueño. He vivido siempre solo, en un ático de paredes desconchadas, rodeado de mascarones, de espadas visigóticas, de imperfectos grabados donde cunde el tenebrismo: jamás ninguna de estas reliquias modificó su naturaleza estática. Sin embargo, cada día, al despertar, algo de los sueños, un residuo, un desprendimiento de su fluencia, permanecía vivo y minuciosamente crecía dentro de mí, a golpes blandos, después con indecisa impaciencia, luego con voluntad de atropello. Creía verlo, a veces, ajeno a mí, exento de mi cuerpo, en el espesor de una sombra. A veces, la luz de la mañana difuminaba esa sombra; antes del aire transparente, reconocía la figura de un hombre.

A veces, esa figura, todavía deforme, quería cerrarme los ojos. Soñar no tenía mérito para mí; despertar, en cambio, era la pesadilla. Me sentía amenazado. De pronto supe que un hombre me buscaba y que ese hombre no aborrecía pertenecer al universo. Ese hombre no era yo, pero había brotado de mí y de algún modo yo era su protector o su dueño. Cerré todas las ventanas, porque ya no soportaba la presencia de la luz, y me obligué a la tarea de no despertar hasta arrojar de mi cuerpo cada una de las partículas de que estaba compuesto el hombre. Dormí, dormí tan profundamente que no recuerdo la alternancia del día y la noche, ni si hubo horas o fue todo un transcurrir hacia la nada, pero sí que grité, porque la impenetrable oscuridad me pareció total y porque sentí el horror de quedarme ciego.

Desperté y lentamente fui adivinando, al fondo, una figura sentada. Esa figura, ese hombre, aguardaba lo que sólo los dioses conceden: el soplo de la vida.

Arriesgo ahora la parte de mi relato, que será patética para unos y para otros intolerable. No hay método alguno para explicar el milagro. Las palabras no son insuficientes, son perecederas. El milagro nos repugna o nos aturde. Devota, secretamente, deseamos ser excluidos de un designio divino. Resignados a lo deleznable de la naturaleza humana, dejamos que el tiempo divague en nosotros, como el rumor del agua. Ante la encarnación de nuestros sueños, ante el deseo cumplido, nos queda la revancha de lo maravilloso, no la servidumbre de lo real. Frente a ese hombre, acaso emanación de mi delirio, yo sólo podía aguardar su suceso, el único suceso: la certidumbre de que ningún esfuerzo es inútil. Suspendido de esa fe estaba cuando el hombre se movió.

No aspiro (ese es mi delito) a ser absuelto ni amado; tolero únicamente la comprensión. ¿Pero qué decir ahora que no difunda la burla? Dígase lo que se diga, el hombre, ciertamente, se movía. Inconsecuentes, sus movimientos aún no se recobraban del largo abotargamiento. Como surgido de un lecho de fango, además de la impericia de brazos y piernas, su cuerpo albergaba un pacífico desorden; ese desorden lo antecedía, era su materia todavía maleable y excluía la hostilidad o la negaba. Con él *ahí, invadiendo el espacio de mi vida, comprendí que sentir horror es equívoco: nosotros somos el horror.*

Su presencia, desgraciadamente, era real; yo, desgraciadamente, había hecho de un fantasma un ser tangible. Lo miré, lo contemplé (en mis ojos estaría el asombro) con estupor y acaso, también, con ternura. Ante la realidad del sueño, el soñador es una hipótesis o una inconveniencia. Frente a ese hombre sentí que si yo era algo, era sólo pretexto; sentí que mis hábitos, mis manías, mi irritabilidad, le pertenecían. Yo sería ya, hasta el fin, menos que una sombra: sería la costumbre de soñarlo. Sin transición, sin agobio, como en una iluminación, supe (o comprendí) que su realidad me suplantaba; supe (o comprendí) que mi destino era la humildad o el silencio. Nada me costó resignarme; nada me costó adiestrar a mi huésped a la familiaridad de su cuerpo. Al cabo de una semana, ya se manejaba a sí mismo con fluidez; ya respondía, con torpeza, a las solicitudes fisiológicas. No quise, no me atreví, a oír su voz.

Dejo a un lado las fatigas, los desfallecimientos, la íntima discordia. Mi vida ha sido siempre (ya lo he dicho) una vida vicaria. Ahora le tocaba a otro vivir mi vida. Abundar en pormenores fomentaría la trivialidad y atenuaría la certidumbre. Básteme decir que llegó el día en que ya no lo sentí menesteroso o impaciente. Ese día lo sentí evidente, escueto. Ya anochecido, descendió las escaleras. Nadie, estoy seguro, oyó sus pasos. Nos despedimos sin énfasis: ninguno ignoraba que el otro fingía. Desde entonces (lo confieso) mi soledad es menos rudimentaria: además de hastío, hay en ella soberbia. Debo, no obstante, consignar sus señas de identidad.

Me permití la extravagancia de situar su nacimiento en Buenos Aires, y le di una juventud europea: París, Ginebra (aquí se iniciaría en el idioma alemán), Verona, Mallorca; le doté de un padre que, progresivamente cercado por la ceguera, renuncia a escribir; le di, también, ascendencia militar y el fragor de unos nombres de batallas, para que el acero de las lanzas y de los sables y las muertes heroicas operaran en él el gusto por la mitología; a pesar de los honores y del prestigio literario, que soporta con asombro y modestia, no le he hecho feliz: el sueño prolonga la condición del durmiente y yo soy un hombre triste.

Estos rasgos bastan para reconocerlo. Ha logrado ciertas páginas válidas y urdido una literatura de laberintos, tigres y espejos, y esa literatura lo justifica. No infrecuentemente duda si esas páginas las ha escrito él o el otro. La certidumbre de que era yo quien manejaba su pluma, la he perdido. Ya no estoy seguro de nada, que es como decir que todo es irreal: el olor de los eucaliptos, la cercanía del mar, el peso de mi cuerpo. A él lo he perdido también, pero a veces lo encuentro. Nuestro vínculo está hecho de indicios, de rastros, de vanas o insolentes pistas que él traza o abandona para que otros puedan adivinar la trama secreta. Así, cuando él escribe: «Soy el primer asombrado de mi renombre, documentado por un cúmulo de monografías y polémicas. Siempre temí que me declararan un impostor o un chapucero o una singular mezcla de ambos», sé que está hablando de mí. Previamente yo he escrito esas líneas y se las he impuesto para que no me olvide, para que no olvide que estoy soñándolo.

En su obra, no demasiado vasta, alimentada de destrezas y variaciones, ha adjudicado a la identidad y al sueño un inesperado temblor. ¿Será piadoso añadir que sólo quien se sabe soñado puede infligir ese estremecimiento? En algún libro leí (acaso el libro era el universo) que aquello que soñamos, la materia de ese sueño, anula, en la eternidad de un instante, nuestra contingencia, y que ese instante nos hace, no poderosos, sino más reales. Si esas palabras no son ilícitas, tal vez yo sea real.

He llegado al fin. Soy, o pretendo ser, un hombre de espíritu, no de estruendo; como a todos los hombres, me han sido concedidos malos tiempos para vivir. Cae ahora una lluvia densa, minuciosa, que entenebrece el cuarto donde escribo y borra, después del resplandor de un relámpago, las huellas de mi mano.

FRANCISCO SOLANO
Horteleza 9, 4.º dcha.
28004 MADRID

T. S. Eliot en Cernuda

A Emilio Barón, sin cuya amistad y estímulo no hubiera escrito estas páginas.

«No creo equivocarme al pensar que T. S. Eliot fue el escritor vivo que ejerció una influencia más profunda en el Cernuda de la madurez».
OCTAVIO PAZ: *La palabra edificante de Luis Cernuda.*

«En mi fin está mi principio»: El lema bordado en el trono de María Estuardo aparece en el verso final de *East Coker,* el segundo de los *Cuartetos* de Eliot, para Cernuda su obra maestra. En este lema podemos ver una significación simbólica que sin duda Eliot no hubiera imaginado. El gran poeta ingés acabó su ciclo poético con *Little Gidding* (1942), el último de los *Cuartetos,* cuando un joven poeta español, llamado Luis Cernuda, llevaba viviendo en Gran Bretaña los años suficientes para dominar el idioma y leer con gusto a sus poetas: canto del cisne de uno de los más grandes poetas del mundo anglosajón y entrada en la madurez de uno de los más grandes poetas del mundo hispánico. Con *Las Nubes,* libro terminado de redactar en 1940, se inicia la etapa de madurez de la poesía de Cernuda, en la que es fácilmente perceptible la huella de la poesía inglesa en general y de la de T. S. Eliot en particular. Los años en los que se gestan las obras de ambos son años de desolación individual y colectiva (exilio de España, guerra civil y clima de la víspera de la segunda guerra mundial). Es natural que Cernuda se encuentre dispuesto a absorber la desolación eliotiana, así como es natural que un americano y un español desterrados —y con serias dudas sobre la existencia en el primer caso y la validez en el otro de la civilización del propio país—, inmersos en un ambiente en el que se respiraba la inmediata desintegración de Occidente, sintieran la necesidad de ampararse en una tradición, de ser conscientes de una manera más acusada del contexto y del origen «occidentales» de *su* tradición cultural. La civilización industrial y moderna había entrado en una de sus más agudas crisis, y no puede extrañarnos que en los versos de los dos poetas se execre a ésta, así como al desarraigo que implican las grandes ciudades, y cada uno a su modo expresen el deseo de una mayor armonía con la naturaleza. (Pienso ahora tanto en *After Strange Gods* y *Notes towards a Definition of Culture* como en esa vuelta a una arcádica polis que es *Ocnos* y en la recreación, un poco irritante a estas alturas, del mito roussoniano del buen salvaje a costa de los más desposeídos de entre los indígenas que aparecen en *Variaciones sobre tema mexicano.)* Cuando Cernuda llega a Inglaterra, hacía una década que Eliot, en *For Lancelot Andrews,* se había declarado clasicista en literatura, monárquico en política —no se olvide que había nacido en Norteamérica quien hacía esta declaración— y anglocatólico en religión. Para Eliot, la cumbre de la civilización se alcanzó en la Edad Media,

cuando la sociedad, la religión y las artes vinieron a expresar una serie común de patrones y valores. La síntesis de la Edad Media simbolizaba para él el ideal de la comunidad europea y, desde entonces, la historia representa una degeneración de este ideal. Como Matthew Arnold, piensa que los disidentes han de quedar al margen, aunque representen a una mayoría. Eliot contempla angustiado «la desintegración del cristianismo, la decadencia de una fe y de una cultura comunes». ¿Y Cernuda? Después de una fugaz adscripción al Partido Comunista, este español rebelde y solitario, señalado por la lectura de los surrealistas franceses y los románticos alemanes, profesó junto con el rechazo de cualquier utopía política el desprecio por lo que para Eliot es uno de los valores principales de Occidente: el cristianismo. La obra de Cernuda es, como la de Eliot, una lenta reconquista de la herencia europea. Pero esa búsqueda pasa, más que por Virgilio, Dante y Baudelaire como es el caso de Eliot, por los románticos ingleses y alemanes y por el perdido secreto del paganismo griego [1]. Esto último estimo que es lo que le llevó a su aprecio por Goethe, tan naturalmente pagano, al mismo tiempo que hacía que T. S. Eliot no simpatizara demasiado con la persona ni con la obra del clásico alemán. Léanse, al respecto, los dos ensayos de Eliot sobre Goethe y el de Cernuda, titulado *Goethe y Mr. Eliot,* que nos muestra con agudeza la encubierta antipatía quie tenía éste por aquél. Con frecuencia, aquello que afirma Cernuda implica la disolución de lo que la sociedad tiene por justo e inmutable. Y lo que pensaba sobre el particular acerca de Eliot lo expresa con meridiana claridad en su ensayo sobre Arnold incluido en el volumen *Pensamiento poético en la lírica inglesa:* «Es curiosa la equivalencia que parece apercibirse entre los escritos de índole social, política y religiosa de Matthew Arnold y otros de T. S. Eliot, como *The Idea of a Christian Society* o *Notes towards a Definition of Culture.* No es que la posición que ambos toman sea semejante, porque no sólo es diferente, sino contraria; la semejanza radica, nos atreveríamos a decir, en la vitalidad escasa de dichos escritos, en el peso inerte que parecen tener dentro de las obras respectivas de dichos autores.»

Aunque no son, sin duda, las ideas sobre la sociedad de un poeta las que configuran la calidad de su poesía, conviene tenerlas en cuenta para una mejor comprensión de ésta. Hay, sin embargo, algo más hondo —más hondo, en tanto se desenvuelve en capas más profundas que el discurso lógico, en este caso ideológico— que une a la poesía de estos dos autores. Creo que Philips Silver ha visto bastante bien el fondo de la cuestión en su ensayo *Cernuda, poeta antológico* cuando afirma: «Esta poesía abre un surco profundo en nuestra alma, nos amenaza con tan honda

[1] De una manera sin duda esquemática, pero que no falsea en exceso la realidad, podríamos decir que Virgilio le interesaba a Eliot fundamentalmente en tanto precursor de la cristiandad, Dante como el mayor exponente de ésta, y Baudelaire como puente entre Dante y el mundo moderno. Para Eliot, Baudelaire es un gran poeta por la renovación que hace del lenguaje en el momento preciso y, sobre todo, por «su renovación de la actitud vital no menos radical ni menos importante». Esa renovación consiste, según Eliot, en que, en una época «de mucha actividad, progreso científico, humanitarismo y revoluciones que no mejoraron nada, una época de degradación progresiva, Baudelaire percibió que lo que realmente importaba era el Pecado y la Redención». Paradójicamente, esta preocupación por el bien y el mal de Baudelaire es, para Cernuda, su aspecto «medieval» y el que más lo aleja de nosotros.

melancolía, porque nos dice dos cosas contradictorias a la vez. Con el tono de voz nos habla de la división radical del Ser, pero con parte de su temática trata constantemente de salvar esta división. Es una poesía que quiere prometernos la redención pero que sabe que es imposible. He aquí el motivo del parentesco entre Cernuda y T. S. Eliot.» Ahora bien, cómo intenta solventar cada uno esta escisión del ser, esta «caída», si empleamos la mitología cristiana, es cosa propia de cada cual. En el caso de Eliot —que llegó a pasar el cepillo durante los servicios dominicales y a escribir obras de teatro religioso para mayor gloria de su Iglesia— la escisión es salvada mediante la revelación cristiana, que no es otra cosa lo que él llama «el punto de intersección de lo intemporal con el tiempo». Se trata aquí de un Dios intemporal que entra sustancialmente en el tiempo —una «unión imposible» y paradójica—. Al entrar en el tiempo lo hace también en cada uno de nosotros (es éste misterio de la Encarnación), haciéndonos posible vivir en esta unión imposible de dos existencias, aunque sea por breves instantes. O, como lo expresa poéticamente en los versos finales de *Little Gidding,* el último cuarteto:

And all shall be well and
All manner of thing shall be well.
When the tongues of flame are in-folded
into the crowned knot of fire.
And the fire and the rose are one [2].

Pero ese «punto de intersección de lo intermporal con el tiempo» no es, naturalmente, nada común en la vida del hombre (si exceptuamos los casos de santidad), pues:

There is only the fight to recover what has been lost
And found and lost again and again: and now, under conditions
That seem unpropitious. But perhaps neither gain nor los.
For us, there is only the trying. The rest is not our business [3].

Mas, si bien se mira, el eliotiano «punto de intersección de lo intemporal con el tiempo» no es muy diferente al cernudiano «acorde». En «El acorde» (título de un poema en prosa de *Ocnos*), según el mismo Cernuda, «el instante intemporal queda sustraído al tiempo, y en ese instante intemporal se divisa la sombra de un gozo intemporal, cifra de todos los goces terrestres que estuvieran al alcance». El mismo Cernuda califica «el acorde» como una experiencia de orden místico, en la que se llega a borrar la otredad.

---

[2] «Y todo irá bien y toda / clase de cosas irán bien / cuando las lenguas de llamas estén plegadas hacia dentro / en el coronado nudo de fuego / y el fuego y la rosa sean uno.» (Trad. de José María Valverde.)

[3] «Sólo hay la lucha para recobrar lo que se ha perdido / y encontrado y vuelto y vuelto a perder; y ahora, en condiciones / que no parecen propicias. Pero quizá no hay ganancia ni pérdida. / Para nosotros, sólo está el intentar. Lo demás no es asunto nuestro.» (Trad. J. M. Valverde.)

¿Es Cernuda, entonces, un poeta religioso?: A pesar de que algunos lo niegan, yo tiendo a pensar que sí lo es o que, al menos, se trata de un poeta instalado en la órbita de lo sagrado. En el autor sevillano privaba, además, el moralista: el servidor del espíritu hecho carne, que se llama verbo. Así, para Cernuda es el mismo poeta el sacerdote de una religión tan ortodoxa como la de Eliot, que no admite ningún tipo de desviaciones y que rinde culto a la poesía. He aquí la particular religión de este hijo de padre militar, formado en el seno de una severa y burguesa familia provinciana de principios de siglo. En la materia de su particular religión era al menos tan inflexible como Eliot. Si en un momento dado llegaba a la sincera convicción de que ese «poeta» era un burgués carente de espíritu, expone y proclama tal opinión, pues se creía en la obligación profética y sagrada de hacerlo así. El editor que retrasa la aparición de uno de sus libros —sea por el motivo que fuese— se hace inmediatamente acreedor de su ira, desprecio y suspicacia. ¿Por qué?: Porque es un mal acólito de la Poesía; uno de los mercaderes que hay que expulsar del templo. Esta desmesurada personalidad poética le llevó a escribir que «todo lo que beneficia al hombre perjudica al poeta», frase no muy diferente a otra, común en el marco barroco de la Contrarreforma: «Aquello que beneficia al cuerpo, perjudica al alma». Un ejemplo ilustrativo de la cuestión es cómo Cernuda toma un poema religioso de Herbert, terminado en una invocación a Dios, y lo transforma en una invocación a la Poesía. El poema de Herbert es «The Collar» y el de Cernuda «La Poesía». La deuda del poema del sevillano con el del metafísico inglés ha sido señalada, que yo sepa, al menos por el profesor Edmund M. Wilson y por Jaime Gil de Biedma. Veamos los versos finales de ambos poemas:

Me thoughts I heards one calling, Child!
And I reply'd, My Lord.
(Pensé oír una voz que me llamaba: *Hijo.*
Y respondí: *Señor.)*

George Herbert

A tu voz que llamaba, o al sueño de ella,
Vivo en su servidumbre respondió: «Señora».

Luis Cernuda

Como poetas inscritos en la órbita de lo sagrado, tanto Eliot como Cernuda participan de una visión cíclica de la Naturaleza (los *Cuartetos* del primero y el poema *Los espinos* del segundo son muestras suficientes de esta aseveración) y de un hastío, que se origina ontológicamente en un oscurecimiento de la religiosidad, en tanto que el tiempo cíclico o sagrado se revela entonces como «un círculo que gira indefinidamente, repitiéndose hasta el infinito» [4]. Según las famosas notas de Eliot a *The Waste*

[4] A este respecto, véase el libro de Mircea Eliade *Lo sagrado y lo profano.*

Land, la imaginería que emplea sobre los ciclos de la Naturaleza procede en buena parte del libro sobre la leyenda del Santo Grial de Jessie L. Weston *From Ritual to Romance* y de *La rama dorada* de Frazer, así como la conciliación y presencia de los cuatro elementos (agua, fuego, tierra y aire) tiene su origen en la lectura de Heráclito. Estos autores fueron leídos por Cernuda, y lo más posible es que su interés hacia ellos surgiera a través de las citas que de los mismos hace Eliot en su obra. Así, no puede sorprendernos que tanto Eliot como Cernuda participen de unos símbolos comunes, descritos de la siguiente manera por Northrop Frye en su ya clásico libro sobre el poeta inglés: «Los poetas tienden a identificar, por metáfora, los diferentes aspectos del movimiento cíclico de la Naturaleza. El invierno, la muerte o la vejez, las ruinas y el mar tienen entre sí asociaciones hechas, y así ocurre con la primavera, la juventud o el nacimiento, la aurora, la ciudad, la lluvia o las fuentes. La inclinación de Eliot a la imaginería cíclica nos sale al encuentro a cada vuelta (...). Para los poetas con imaginación religiosa hay también cielo e infierno, las realidades paradisíacas y demoníacas que existen en la mezcla de lo malo y de lo bueno de la vida humana. El cielo y el infierno sólo pueden ser representados en poesía mediante imágenes de algo existente; de aquí que las imágenes de inocencia, el jardín, la primavera perpetua, la juventud eterna, estén íntimamente asociadas con el cielo o paraíso. Y las imágenes de experiencia repulsiva, el desierto, el mar, la prisión, la tumba, con el infierno. Pero para todo poeta que sigue esta estructura del simbolismo, incluyendo a Eliot, hay cuatro mundos, estando tan diferenciados como asociados el cielo y la inocencia, el infierno y la experiencia». Sin consultar siquiera *La realidad y el deseo* cualquier lector de Cernuda puede citar bastantes poemas de éste que desarrollan tales símbolos. Por ejemplo, «El joven marinero», que simboliza la eterna juventud, muere ahogado en el mar. O *Desolación de la Quimera* (en realidad, la Quimera de Cernuda vive una muerte en vida como sombra del Hades, y sólo toma la palabra para lamentarse, pues se halla «Sobre la arena sorda del desierto»). «Las ruinas», «Cementerio en la ciudad», «La fuente», «Jardín antiguo» y «Juventud» son lo suficientemente explícitos en sus títulos, ya que en ellos mismos se hace mención del símbolo poetizado.

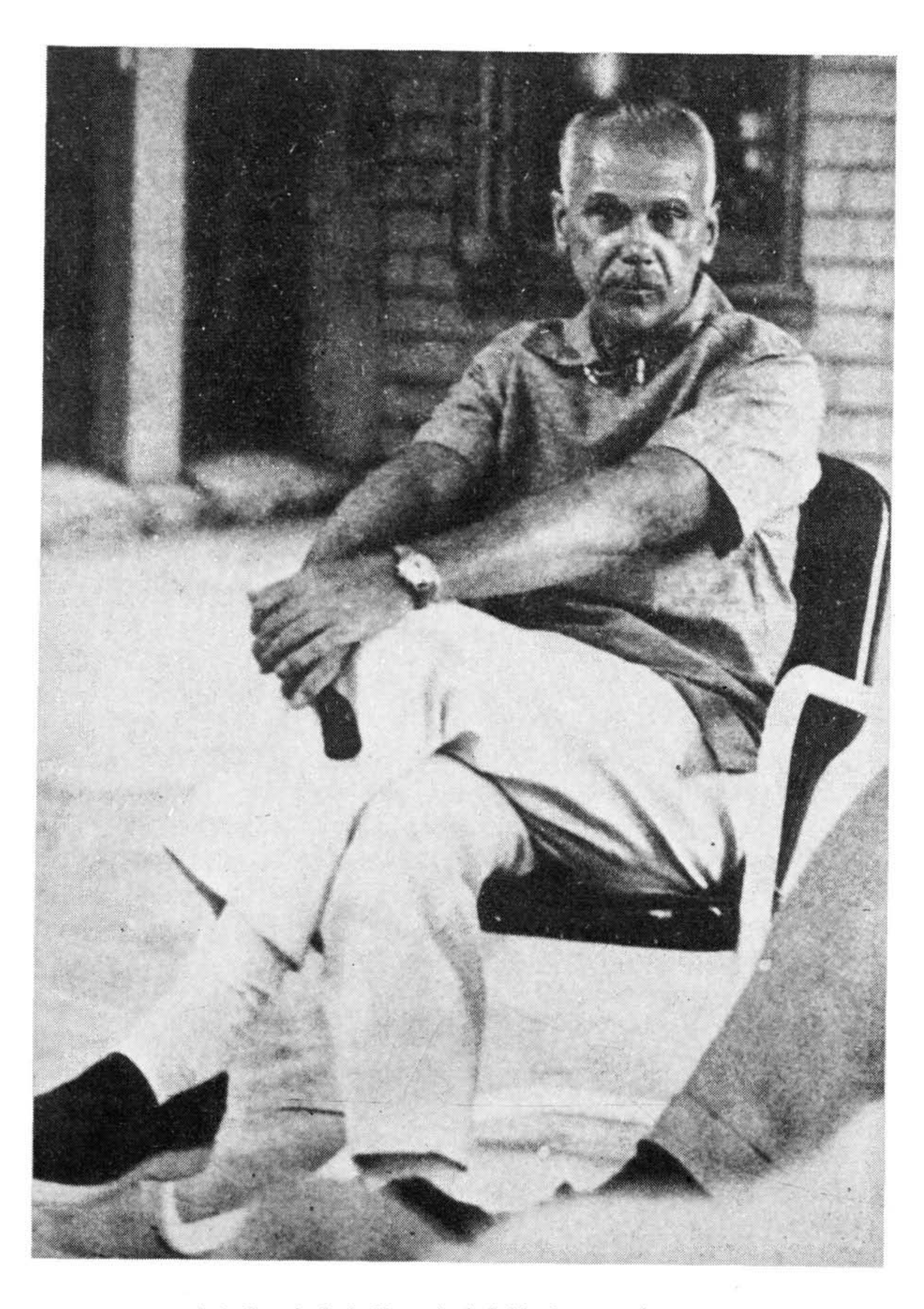
Naturalmente que hay importantes diferencias de matiz en el uso que de estos símbolos hacen Thomas Stearns Eliot y Luis Cernuda, al igual que no puede menos que haberlas en la concepción del paraíso y de su opuesto existentes entre un anglocatólico practicante que hace de la humildad y de su sometimiento a la Iglesia sus más preciadas virtudes y el nada modesto, españolísimo por antiespañol, homosexual y anticristiano Luis Cernuda. Sería extenderme demasiado si analizara aquí en qué consisten los paraísos de cada cual. Y, en todo caso, a quien estuviese interesado en el tema no le sería difícil encontrar la información correspondiente en el reciente libro de Stephen Spender sobre Eliot y en la aún más reciente selección de estudios y valoraciones de diversos autores sobre Luis Cernuda que ha editado Derek Harris. Me interesa aquí más indicar las afinidades entre los dos poetas: aquéllas que hicieron posible que, poco después de su llegada a Inglaterra, Cernuda encontrara en la poesía de Eliot un nuevo modo para mejor expresarse en la suya propia.

Algunas de las palabras más esclarecedoras sobre la época de Cernuda que empieza después de su llegada a Inglaterra han sido escritas por José Angel Valente, quien, en

su estudio *Luis Cernuda y la poesía de la meditación,* señala cómo el poeta sevillano incorpora a su obra, por predisposición temperamental, una parte de la tradición poética inglesa, que es precisamente aquella que se inicia con los poetas metafísicos del siglo XVII (Donne, Herbert, Crashaw, Marvell, Vaughan y Traherne) y se ha continuado hasta nuestros días con autores como Hopkins, Yeats o el mismo Eliot. El profesor Louis L. Martz, en su ya clásico libro *The Poetry of Meditation,* sostiene la tesis de que esta poesía nace en la Contrarreforma como consecuencia, fundamentalmente, de los ejercicios espirituales de San Ignacio, entonces ampliamente practicados. La tesis se comprende mejor si se tiene presente que el eje de la práctica meditativa es la combinación del análisis mental con la volición afectiva; tal combinación es lo que hace posible esa mezcla particular de pasión y pensamiento característica de los metafísicos. Conviene aclarar que la estructura meditativa no va necesariamente adscrita a un contenido religioso, como ejemplifica suficientemente el caso de Yeats. «Pues bien —dice Valente—, esa particular presencia del pensamiento-pasión en poemas cuya estructura responde por entero a la técnica de la poesía meditativa es, a mi modo de ver, la característica central de la obra de madurez de Cernuda.»

«Esto es lo que Cernuda recibe no ya de un poeta determinado, o ni siquiera de ese grupo de poetas que desde el siglo XVII inglés constituye lo que se ha llamado desde Johnson en adelante "escuela metafísica", sino de su contacto con toda una tradición poética que tiene su origen en la Contrarreforma». En lo que Valente no repara (ni naturalmente el profesor Martz, ya que en su libro trata principalmente de poetas ingleses, y algo de los franceses e italianos, citando sólo a escritores españoles en cuanto autores de tratados de ejercicios espirituales y meditaciones devotas, como Fray Luis de Granada, Tomás de Villacastín o el mismo Ignacio de Loyola) es en la presencia de los grandes y perfectos autores del barroco sevillano en esta época de Cernuda. Mas no debemos olvidar cierta comunidad de los barrocos sevillanos con los metafísicos ingleses: Medrano era jesuita y Arguijo meditaba con frecuencia en las casas de ejercicios de la compañía; el profesor Wilson ha demostrado la deuda del poema «Noche de Luna» de Cernuda con la «Canción a las ruinas de Itálica» de Rodrigo Caro. En su edición crítica de Medrano, Dámaso Alonso compara a éste con Donne. En 1936, Luis Cernuda realizó una antología del soneto clásico sevillano para la revista *Cruz y Raya,* precedida de un prólogo donde no disimulaba su entusiasmo por estos autores de «un contenido ardor y una sobria elegancia», y en la que se incluían sonetos de Medrano, Arguijo y Rioja. En suma, a propósito del encuentro de Cernuda con esta tradición poética, de la que era en su momento T. S. Eliot el último gran heredero, podríamos emplear las mismas palabras de Pascal que el lírico sevillano cita en «Historial de un libro»: «No me buscarías si no me hubieras encontrado». O el lema bordado en el trono de María Estuardo, invirtiendo el orden de las palabras, tal como lo emplea Eliot en el primer verso de *East Coker:* «En mi principio está mi fin».

Al hablar de T. S. Eliot como heredero de la poesía meditativa nos referimos, claro está, a su última época, especialmente los *Cuartetos,* en la apertura de cada uno de los cuales figura un paisaje simbólico que pudiera ser considerado, según Martz, una «composición de lugar». Este Eliot se encuentra muy alejado de aquel otro que



Luis Cernuda, Lake Harrowhead. California, verano de 1960.

gustaba de emplear la ironía al modo de Corbière y Laforgue, sus maestros de juventud. Ahora, según Douglas Bush, «la sátira ha sido reemplazada por la compasión y los poemas son unos ejercicios religiosos mitad privados, mitad públicos». Y no se crea suposición gratuita el hecho de que Cernuda prefiriera los *Cuartetos* a cualquier otra obra del autor inglés. En una entrevista que se le hiciera en 1945, recogida en su *Prosa completa,* confiesa: «Creo que Eliot es, sin duda, el más grande de todos (los poetas ingleses) y uno de los más grandes poetas del mundo. Especialmente su última obra, *Cuatro Cuartetos (Four Quartets)* es de una trascendencia extraordinaria y es en ella donde Eliot se ha logrado mejor desde el punto de vista del lenguaje. ¡Qué lenguaje más rico! ¡Qué exactitud y qué precisión en el concepto!»

Ya hemos dicho que la Poesía era la más alta divinidad para Cernuda. Pues bien, a partir de la aparición de los *Cuartetos,* T. S. Eliot se le aparece con su más alto hierofante. Los ensayos que componen *Poesía y Literatura I* —fechados todos excepto dos de ellos poco después de que el último de los *Cuartetos* fuera hecho público— se nos figuran estar escritos para merecer la aprobación de este Sumo Sacerdote: traducción de algunos metafísicos ingleses (revalorizados por la crítica a partir del ensayo de Eliot sobre la antología de los mismos recopilada por el profesor Grierson), estudios sobre algunos clásicos españoles según la escala de valores que el mismo Eliot había establecido... Incluso en el tono, estas prosas ensayísticas de Cernuda recuerdan, por su mezcla de precisión y arbitrariedad, las críticas literarias del autor inglés. Llega a resultarnos conmovedor ver de qué manera Cernuda necesita afirmarse a sí mismo mediante la disidencia con el maestro, como nos los prueba el antes citado ensayo «Goethe y Mr. Eliot». Esta devoción es tanto más conmovedora si pensamos que Eliot —que dirigía la prestigiosa editorial Faber— rechazó un original de Cernuda traducido al inglés por un amigo de los dos poetas, el hispanista Edmund Wilson. Pese a sus reticencias sobre el asunto —y ya sabemos lo reticente que podía ser Cernuda con todo aquello que atañera a su propia poesía—, respiró por la herida en privado, limitándose por aquella época a referirse en sus cartas y conversaciones al poeta inglés como «ese Mr. Eliot», según nos ha revelado Martínez Nadal en su libro sobre la estancia del lírico sevillano en Gran Bretaña. De cualquier modo, tanto antes como después del rechazo de su original, hecho acaecido en 1947, nunca dejó de considerar a Eliot el mejor poeta vivo. En 1945 le escribe desde Glasgow a su amiga Nieves Mathews, hija de Salvador de Madariaga: «Yo temo dar apreciaciones sobre contemporáneos por diversas razones, egoístas y generosas, pero creo que (Eliot) probablemente es uno de los poetas hoy vivos que más posibilidades tiene de que mañana siga considerándosele como tal poeta». Y en 1959, solamente cuatro años antes de su muerte, en una entrevista publicada en *Indice Literario,* a la pregunta de «cuáles son los poetas máximos del mundo en esta hora», contesta: «De entre los poetas vivos, Saint John Perse goza de un gran prestigio, según los entendidos, aunque no lo he leído bien; Boris Pasternak también es muy estimado, pero sólo conozco suyos, en traducción, algunos poemas que no son bastantes para una apreciación; Pound me resulta más interesante como traductor y experimentador que como creador, aunque sus traducciones, es verdad, supongan una creación. Queda

T. S. Eliot, al que estimo un gran poeta y un maestro indiscutible de la poesía contemporánea».

Jaime Gil de Biedma, en su prólogo a la modélica versión catalana de los *Cuatro Cuartetos* realizada por Alex Susanna, transcribe unos párrafos de Michael Roberts fechados en 1935, y que tienen hoy tanta vigencia como cuando se escribieron. Dice Roberts que los poetas ingleses contemporáneos se dividen en dos grupos: «Aquellos cuya poesía es ante todo una reivindicación de los valores culturales existentes y aquellos que, sirviéndose de las virtualidades poéticas del idioma inglés, intentan la creación de poesía a partir de las realidades implícitas en su lengua, en lugar de fundamentarla en sus conocimientos de humanidades y en ecos y recuerdos de otras poesías. Los poetas del primer grupo poseen, por así decir, una sensibilidad europea; formados en Baudelaire, Corbière, Rimbaud, Laforgue y los simbolistas tardíos (...) se sienten más dispuestos a evocar a Dante y a Cavalcanti que a Milton, o a interesarse en un movimiento francés, como el surrealismo, que en sus concomitantes tendencias en *Through the Looking Glass* o en *Night Thoughts,* de Young. La mayoría de ellos son norteamericanos de nación, pero atraen tanto al lector inglés como al compatriota». Añade luego que la obra de T. S. Eliot participa de esta categoría pues es, en su concepción misma, declaradamente europea; así como, por poner otro ejemplo conspicuo, la de Robert Graves participa más bien en la categoría opuesta, en la de aquellos poetas en quienes predomina el elemento inglés, toman la lengua tal cual les viene dada, y desarrollan las implicaciones de sus locuciones idiomáticas, metáforas y símbolos. El carácter de los primeros —Pound, Eliot— suele ser decididamente «alejandrino» y «helenístico». Ese hablar en constante cita que caracteriza a Eliot fue ya, en su momento, señalado por Curtius. Hay un librito de B. C. Southam, publicado por Faber y que se titula *A Student's Guide to the Selected Poems of T. S. Eliot* que no tiene otra utilidad que la de servirnos como obra de consulta para detectar la abrumadora cantidad de versos y de referencias culturales que aparecen en la no demasiada extensa obra del poeta inglés. Conviene incluir aquí un párrafo del mismo Eliot sobre los «préstamos poéticos», que se encuentra en su ensayo sobre Philip Massinger:

> «Los poetas en agraz imitan; los maduros roban; los malos estropean aquello de que se apropian, y los buenos lo convierten en algo mejor o, al menos, diferente. El buen poeta amalgama lo hurtado con una homogénea sensibilidad, única, totalmente distinta de la de su fuente; el malo lo incluye en algo con lo cual no guarda cohesión. El buen poeta, generalmente, toma prestado de autores de tiempos remotos, o de ajeno lenguaje, o diverso interés.»

Luis Cernuda empieza a ser un poeta europeo, en su acepción de alejandrino o «helenístico», como ha sugerido el profesor Wilson, por influjo directo de Eliot y después de la lectura de éste (si trasladamos la tajante división de Michael Roberts a la literatura española de la época, quizá tendríamos un destacado representante de aquéllos que escriben poesía desde una sensibilidad «europea» en Cernuda y otro de los que «intentan la creación a partir de las realidades implícitas de la lengua» en Lorca). Esta nueva concepción del poema en Cernuda puede datarse no antes de octubre de 1938, fecha en la que escribe desde Cranleigh School a Juan Gil-Albert:

«Ya el idioma comienza a serme familiar. Leer a Shakespeare, a Blake, a Keats en su propio idioma es gran cosa para mí». A partir de entonces, empieza a tomar la costumbre de integrar en su poesía citas y reminiscencias ajenas, siguiendo para ello con indudable maestría lo preceptuado por T. S. Eliot sobre los «préstamos poéticos». El tantas veces citado Edmund M. Wilson, en su trabajo *Las deudas de Cernuda* nos señala algunas de éstas: Rodrigo Caro, Baudelaire, Dante, Fray Luis, Quevedo, Herbert, Shakespeare... y en el *Epistolario inédito de Luis Cernuda* que yo mismo edité, no sólo reconoce el poeta sevillano sus deudas con Mallarmé y otros autores sino que, en carta a Jaime Gil de Biedma, expone su punto de vista sobre la cuestión:

> «Un verso de otro poeta nos ofrece a veces nuestra propia visión o nos parece iluminar nuestra manera de ser en un poema, de ahí lo natural que es incluirlo en el mismo.
>
> Eso es cosa legitimada por el uso de no pocos poetas, entre los cuales me limito a recordarle a Baudelaire y a Eliot. Yo lo he hecho algunas veces.»

He dejado para el final las «deudas» de Cernuda con la poesía de T. S. Eliot. Esta no sólo le ayudó a iluminar mejor su propio mundo y a estructurar en parte sus poemas de madurez (aunque el uso del monólogo dramático lo toma Cernuda más de Browning y de Pound, por razones que ya señalara Octavio Paz) sino que también la traslada Cernuda casi literalmente a sus versos en numerosos pasajes. Así, el diseño entero de *La adoración de los Magos* procede de *Journey of the Magi; Desolación de la Quimera* del verso «The loud lament of the disconsolate Quimera»; «The day was breaking. In the disfigured street / He left me, with a kind of valediction, / And faded on the blowing of the horn» [5], son versos de la sección II de *Little Gidding,* el último de los *Cuartetos,* que se transforman de este modo en el poema de Cernuda *Impresión de destierro:* «...Había / una súbita esquina en la calleja. / Le vi borrarse entre la sombra húmeda».

En este mismo poema, en *Cementerio en la ciudad* y en tantas otras composiciones de Cernuda, podrán hallar muchos ecos de Eliot los lectores atentos. A ellos les dejo esta ocupación que es, desde luego, no menos provechosa y más divertida que el juego de palabras cruzadas.

FERNANDO ORTIZ
Eduardo Dato, 38
41005 SEVILLA

[5] «Rompía el día. En la desfigurada calle / me dejó él, con una especie de despedida, / y se desvaneció al sonar la sirena.» (Trad. de José María Valverde.) Nótese que tanto en el texto de Eliot como en el de Cernuda el poeta se encuentra con un vago conocido en una calle gris. Algo une a los dos hombres y el segundo termina desapareciendo de manera fantasmal.

Georgetown blues

Para Frank O'Hara, «poeta en Nueva York»

Cae la lluvia fiel del cielo perseguido
por los reflectores, herido por innumerables aeroplanos,
mas, a veces, redimido por el vuelo de la alondra,
por el paso apenas perceptible del ruiseñor
(«nightingale» en su mejor definición)...

Encerrados en un cuerpo que ya empieza a decaer,
vestidos con la ropa del weekend
para trasponer la puerta de otra noche,
vemos pasar calles, canales, faroles aureolados de lluvia,
autos, autos, autos, muchachas que saben a dónde van,
jóvenes barbudos arrastrados por la corriente,
señores jadeantes con ropas deportivas,
un gato contemplativo y los frívolos perros que lo persiguen,
una comercial tajada de luna,
corazones y sexos, soldados con licencia,
diarios con noticias de invasión,
Whitman cubierto con una revista de desnudos,
Whistler asaeteado por flechas de agua,
Santayana describiendo el vuelo transatlántico de la gaviota agustiniana,
Bogart iluminado por el cigarrillo culpable,
bailarines de «breakdance», señoras pensando en Gershwin o en Cole Porter,
oradores furiosos anunciando al dios de los castigos,
gorduras monumentales de mantequillas, hot cakes,
mermeladas, bollos, crema, chocolates rellenos de untuosa química,
flacuras metodistas, el Salvation Army esgrimiendo biblias ante los borrachitos,
niños con banderas y símbolos guerreros
muchachos astrosos con signos pacifistas,
«latinos» de indocumentada vergüenza.
Pasan, pasan, pasan...
El blues lento se distiende, sale la luna
y siguen latiendo las vidas
aquí en la capital del Imperio,
en medio del apacible Georgetown,



Rita Hayworth en 1941

tan apacible como un fantasma del viejo continente
trasladado a esta casa ruidosa
por algún viejo mago literario o cinematográfico.

Ahora recostados en un silencio que favorece la llegada del olvido,
un silencio que nos permite escoger los recuerdos
y aliviar el dolor —tolerable—, por cierto— de una memoria demasiado activa,
nos dedicamos a las cosas fundamentales:
la cocina, los paseos por el bosque,
las conversaciones sobre todo y nada,
la observación de las estrellas
y los arreglos funerarios, divertidos y siniestros
como una secuencia de «Arsenic and old laces»...
Todo tiene un orden que se asume como el paso de las estaciones:
Marsha Hunt acabará casándose:
June Allyson encontrará una nueva forma de preparar el asado
a su esposo recién ascendido en la compañía de seguros;
Judy Garland no podrá hacerse vieja ni artrítica,
ni morirá en Londres al lado de un marido repugnantemente joven.
Los dioses no envejecen ni Frank O'Hara morirá en ese accidente de tránsito.
Lo salvará, en el último momento, el Dr. Lionel Barrymore
y Frank Capra organizará un baile en el quirófano
que acabará en medio de cánticos,
mientras James Stewart besa a Donna Reed
y el Congreso de los Estados Unidos
decreta la obligación de ser absoluta y rítmicamente felices.
No es verdad que Errol Flynn haya sido espía, borracho perdido
y abotagada ruina. Flynn sigue trepando por las gavias
y los galeones españoles siguen temblando de miedo
en los estanques de la Paramount.
¡Por Dios! ¿Quién puede asegurar
que Arlene Dahl es una viejecita,
que Rita Hayworth ha dejado de ondular
o que Loretta Young ya no abrirá la puerta
de nuestra casita de madera en Pocatello, Idaho?

* * *

Ahora, ya fuera de la casa de la lluvia,
cubiertos por una luna casi tan llena
como la de los escenarios de Broadway,
repetimos, en voz baja, una pequeña serie de viejos conjuros
y pensamos en Thomas Wolfe y en sus descubrimientos de lo descubierto,

en Dylan Thomas y su última y ordenada fila de vasos de whiskey,
en Copland silbando polkas del oeste o rabiosos danzones del arrabal mexicano,
en la fila de pachucos con sus candorosas navajas en las calles de L. A.,
en la campaña alcohólica de Poe, sentado junto a la tumba
con el cuervo parado en su hombro,
en Acab arponeando todo lo blanco,
en Robeson sacándole la lengua al senador encapuchado,
mientras Chambers denuncia a toda la Academia
y Chaplin hace las maletas pensando en Southampton,
—Lilian y Dash, ocultos en la casa de la playa,
beben y fuman rodeados de halcones de piedra y de juguetes dormidos en el ático—.
Lejos quedaron Scott y Zelda naufragando en el Ritz,
bebiéndose un viejo continente entero,
invitados a la fiesta que París daba a Don Ernesto
—más tarde pescador en Santiago de Cuba—,
a Gertrude Stein, ciudadana del país más viejo del mundo,
a Cole Porter y a Monty Wholley, vestidos de lino blanco
en la postal violeta con matasellos veneciano...
Pasan diarios, revistas ilustradas, anuncios, canciones,
un negro con sus blues ya urbanizado...
el nuevo mundo, la América que ignora a la otra América
—patio de atrás, huerto, lavadero de ropa sucia,
granero de criaturas que recolectan frutos—...
La noche tiene en Georgetown un resplandor eléctrico
—son las luces de Alexandria
que chocan con las nubes
y regresan tocadas por la magia—;
canta el ruiseñor y nuestro tono enfático se rompe.
Sólo se puede hablar como lo hacía Wallace Stevens:
hablando como el que no quiere hablar
y sabe que el silencio y la oscuridad valen a veces mucho más
que todas las palabras y las luces de los hombres...

HUGO GUTIÉRREZ VEGA
Embassy of Mexico
2829-16 Th. ST. N. W.
WASHINGTON, D. C. 20009 (USA)

Sartre y la moral

Es sabido que Sartre nunca escribió un libro sobre moral, o si se prefiere, el capítulo moral de su sistema de filosofía, proyectado e inconcluso. Acaso no hizo otra cosa que moralizar, lo cual equivale a lo anterior, porque generalmente no hablamos de lo que estamos hablando. Que sus escritos sobre moral —antes, tentativamente, desarrollados por sus discípulos y compañeros: Simone de Beauvoir y Francis Jeanson— hayan aparecido póstumamente * parece significativo: Sartre no quiso enfrentarse con ellos en vida.

Estos *Cahiers* no son fragmentarios ni por deliberación del autor ni por azar. Son necesariamente fragmentarios, como toda la obra de este romántico a su pesar que fue Sartre, ya que el romanticismo es fragmentario por naturaleza. Y aún más: se dice de la escritura romántica que está hecha de fragmentos de una gran confesión.

Sartre anunció que escribiría una *Etica* en 1943, al concluir *El ser y la nada,* y redactó estos textos morales entre 1947 y 1948. Es curioso que en ellos no se aborda el tópico central de toda ética, a saber: el problema del bien. ¿Es ésta la primera condición de su fracaso como libro? ¿Se trata de un texto proyectivamente moral y, en rigor, que discurre de otras materias? Pareciera que una moral a secas debe entendérselas con ciertas categorías intemporales y, para Sartre, los criterios de bondad y maldad son históricos, epocales. Ello induciría a concluir que no hay moral, sino morales, históricamente relativas.

Pero hay más. En el laberinto ético sartreano se observa un movimiento pendular, siguiendo el cual, el discurso sale, o es expulsado, por la puerta de entrada. Sartre intenta fundar su moral sobre la ontología desarrollada en el libro citado, y termina abordando el problema ontológico, como si no pudiera salir de él. Del ser va al ser del hombre, por quien el ser adviene al mundo, y el ser del hombre en el mundo se articula en historia, donde se realiza el ser en espacio y tiempo. O sea: vamos del ser al ser. El único problema moral abordado es el de la libertad, que se toca con los otros (el ser, el hombre, la historia).

¿Por qué Sartre ocultó al lector contemporáneo suyo, que tanto le importaba, este callejón sin salida? ¿Tal vez porque mostraba que el hombre, animal moral por excelencia, se desarrollaba en un espacio inmoral, la historia? ¿Para no perder su propia distancia moral ante el poder, lugar que le interesaba conservar ante todo? Aceptar, afirmar una moral, equivale a institucionalizarla como buena y poner el discurso al servicio de la institución, y esto sí era para Sartre la mayor inmoralidad en un escritor. Bien, pero entonces, ¿qué puede decir un sujeto sobre la moral que no

* JEAN-PAUL SARTRE: *Cahiers pour une morale,* préface par Arlette Elkaïm Sartre, Gallimard, París, 1983, 600 págs.

sea su propia existencia como necesariamente moral? Y si no puede decir otra cosa, ¿no se está afirmando una cierta moral individualista y libertaria, que valora sobre todas las cosas, la distancia entre sujeto individual e institución? La misma decisión, aunque fuera indeliberada, de no completar un texto, es un ejemplo elocuentísimo de lo que acabamos de decir, el rescate de cierto *instinto moral* común a todos los hombres, que existe a condición de que esa comunidad ética no se articule en poder. El deber del hombre es existir como humano, lo cual es lo contrario a existir como hombre, o sea, sometido a un modelo antropológico consagrado por la verdad de los moralistas, sean o no legisladores. Dicho con otras palabras: el deber del hombre es buscarse a condición de no encontrarse, de evitar, como dicen los psicoanalistas, la tremenda maldad de confundir el sujeto con el yo.

Tipología de la moral

Sartre fue un moralista que no hizo más que moralizar sin escribir un tratado de moral, y un ateo que se la pasó hablando de Dios, de lo importante que era una lógica de lo divino (de la divina ausencia de Dios) y de lo esencial que era evitar a Dios como legitimador (según el modelo judeocristiano) a fin de no darle la palabra, de dejarlo en su eternidad natal que equivalía a la muerte, que siempre está absorta y, por tanto, muda.

El ser y la nada termina con la definición de Dios como «una pasión inútil» y estos *Cahiers* empiezan con una apoyatura en Dios: «En tanto se cree en Dios...».

Sartre tipifica la moral en seis categorías, que cuestiona, y propone una séptima. Veámoslas:

1. *La moral religiosa:* la religión concibe el universo como una estructura y el ser como fundado en un íntimo deber-ser: el hombre debe su ser a la divinidad y debe pagar esta deuda, haciendo el bien para resultar aprobado por la mirada divina. Dios es el acreedor simbólico absoluto. Sartre rechaza esta moral por ser *moralizante:* no hay que dar de beber al sediento para hacer el bien y resultar simpático a Dios, sino para surpimir la sed, de modo que la moral se suprima al realizarse, eliminando toda norma.

Dios es una suerte de subjetividad cuya potencia consiste en negarme como subjetividad, objetivándome en una norma impersonal. Y a Sartre le importa conservar la subjetividad humana para que pueda funcionar como lo otro del hombre, que también es humano. Cadena infinita de alteridades, pretende no fundarse en ninguna deuda (pecado) original.

2. *La moral naturalista:* concibe lo moral como algo dado (fin, valor) y, por lo mismo, natural. Sartre se opone a este naturalismo ético a partir de una moral del quehacer, del actuar, del existir. Natural sólo es cierta actitud constante que funda, en el sistema cerrado de la historia (cerrado por el número finito de los hombres) la actitud de elegirse a sí mismo ante la libertad opresiva de los demás, apelando a la fuga y a la autenticidad, que son «naturales» dentro de la historia. Los valores y fines son lo que los hombres podrían ser, lo amable de su condición, y no lo que son, lo innoble de su condición.

3. *La moral histórica:* Sartre sostiene lo histórico de la moral, que debe operar con lo universal encontrado en la historia y recuperado en ella, pero no agota lo moral en la historia, pues ella está centrada en la humanidad (serie finita) y la moral atañe al hombre como serie infinita, como posible con horizonte y sin fronteras. La historia es, en este sentido, totalidad, pero destotalizada, pues no se ha totalizado, es un proceso abierto (una totalidad muy especial, como se ve). Si lo moral no es dado, no es un saber previo suministrado al hombre por una instancia superior legitimadora, entonces el hombre produce la moral por una serie de desvelamientos que parten de su ignorancia moral. En este sentido, aunque el hombre es un haz de posibilidades infinitas, la moral sartreana es una moral de lo finito, de los desvelamientos sucesivos y transitorios de la historia que contienen hallazgos limitados, que son asumidos por el ser-para-sí como limitaciones ontológicas.

4. *La moral normativa:* es la moral fundada en la media suministrada por la estadística, y que considera bueno lo que habitualmente hace la mayoría de los hombres. Hay aquí un modelo de identificación externo, un yo de los grandes números convenientemente procesados, un hombre medio (modélico) y un hombre-medio (convertido en medio, en instrumento, de fines que le son exteriores, ajenos). Está justificado por estos valores externos y les resulta inesencial. Es el hombre que rechaza lo que tiene de destino, pues el destino no es asunto suyo, sino de la estructura estadística objetiva. Es, tal vez, el modelo de moral más alejado del pensamiento ético sartreano.

5. *La moral del deseo:* es la moral romántica que reivindica como bueno todo lo que el deseo quiere (sabemos que el deseo lo quiere todo). Sartre la admite como principio, según veremos, pero le observa un cierto carácter de pasividad: el hombre es querido por el deseo y toma una posición pasiva ante el deseo, que sería el verdadero sujeto del querer.

6. *La moral del intelectual:* es la moral que se da en la antinomia con la moral del político, intentando una síntesis. El político trata al hombre como medio y el hombre se considera como fin absoluto en tanto se asume como mediatizado por el poder. El intelectual que discurre de moral considera al hombre como un fin en el momento en que el hombre se considera un medio en el proceso histórico. Esta dialéctica supone, al menos, dos momentos, pero ninguno de ellos es definitivo y plantea uno de los niveles más dramáticos del pensamiento moral sartreano: el de las relaciones entre historia (finitud, poder) y ética (infinitud, libertad).

7. *La moral existencial:* es, por fin, el punto de partida sartreano, una moral de raíz ontológica, ambigua y dialéctica. Es de raíz ontológica porque define al hombre como «el ser condenado a ser libre». Es ambigua porque supone un elemento dado y opresivo (la condena) y un elemento productivo y libertador (la libertad). Es dialéctica porque resulta de la oposición de dos momentos que se siguen sin resolver, siendo uno la consecuencia del otro y viceversa: una facticidad que se arriesga y un proyecto de superación. Dicho de otra forma: apostar con confianza a los hechos pero no quedarse en ellos, sino superarlos hacia otra instancia donde habrá otros hechos con «derecho» a otra confianza.

Esta confianza en los hechos es una apuesta humanista que cree en cierto instinto

moral del hombre (Nietzsche, Gide). Si el bien no es dado ni busca ser aprobado por un cómplice o un acreedor (aunque sea divinizado) entonces resulta de un acto gratuito (o sea, que nadie puede exigir como un crédito) y de una espontaneidad irreflexiva. Moral de la autenticidad, en que lo bueno debe ser querido y no basta con que se ajuste ritualmente a una norma objetiva y acreditada por algún poder.

En este sentido, el moralista ocupa una posición privilegiada, porque produce un discurso donde se razona de la moral de todos, o sea, de los demás. Pero esta moral no es tal sino cuando todos la viven, cuando todos son morales.

Las ideas morales no son nunca, para Sartre, el clásico «deber ser», modelo objetivo y autorizado de conducta a seguir entre acreedor y deudor. Si bien la idea es objetiva porque todos la vemos desde fuera, requiere, para ser moral, subjetivizarse, es decir, estar a disposición de la subjetividad creadora, que «agarra» a la idea en su raíz y en su movimiento. La idea objetiva se subjetiviza y empieza a existir a partir de la creatividad moral del hombre. Es así que el repertorio de ideas morales, siendo limitado y dado desde antiguo, alcanza variables de vigencia según las épocas. El mismo Sartre no evita el arrebato de posguerra: «La moral, hoy, debe ser socialista revolucionaria», sometiendo la productividad moral de los sujetos a un deber ser político (que el sujeto de Sartre acabará por no acatar, como es lógico para semejante sartreano).

En cualquier caso, se trata de evitar el peligro de caer en el abismo cristalino, impoluto, del *alma bella,* cuya moral es perfectamente abstracta y sostiene que se puede ser moral en una situación profundamente inmoral. El alma encierra en el yo la hipóstasis (sacralización, agigantamiento) de su propia trascendencia: es objetividad y, al tiempo, más-allá del yo.

No hay bien y mal como categorías inmarcesibles, sino en acto y, más aún, en acto histórico. La moral no atañe al alma, pues, sino al sujeto, y éste es deseo que se extravía, se enajena y trata de realizarse en la historia.

La moral y la historia

De movida, el filósofo existencialista Sartre suele ponerse radicalmente contra la historia. Lo hace cuando actúa, precisamente, como aquello que, en seguida, le produce cierta repugnancia institucional: el obedecer a la escuela. La persona es, en las páginas de *El ser y la nada,* una «individualidad irreductible». Y si hay tal irreductibilidad esencial *dentro* del individuo, hay algo del hombre que no es histórico, pues no puede compartirse, generalizarse, ni siquiera razonarse sino a partir y dentro del individuo mismo, que es, para colmo, in-dividuo: algo indivisible, que no se puede articular.

He aquí, me parece, el drama central del moralismo sartreano, su imposibilidad de sintetizar moral e historia, pues el bien sería ese constante escapar del deseo al poder que es, también, fuga ante las cristalizaciones de la historia.

Cuando Sartre intenta dialectizar el *instinto moral* irreflexivo, base de la productividad ética del hombre, se encuentra con que la moral, o sea, el ejercicio de la libertad, libera (valga la redundancia) al ser-para-sí de la alienación (valga otra redundancia),

pero ¿con qué resultado? *Convirtiendo la conciencia en un absoluto.* Mas, el hacer y la acción que libera, realizando los fines, ocurren en el espacio de la historia, no en el de la conciencia, ni menos en el de una conciencia que no es relativamente a nada sino a sí misma (absoluta). La acción tiene éxito, aparece un sentido (se produce en la acción, no es un dato oculto a revelar) y el ser se orienta por dicho sentido. Bien, pero, ¿la libertad libera para que la conciencia alcance su estado de absoluto o para que se cumpla un destino más allá de la conciencia, en el mundo objetivo del ser, sobre el cual se inscriben los sentidos? La falta de respuesta en términos sartreanos hace de estos *Cahiers* un fragmento, para colmo, oculto por el pudor de su autor ante sus mismas perplejidades, en tiempos en que muchos miles de lectores acudían a él en busca de las certezas paternas del maestro.

Sartre se desvía del conflicto dedicando numerosas páginas a una posible *filosofía de la historia.* Interesa para este examen la caracterización que hace de la historia como un proceso plural, sin unidad ni continuidad reales (no hay un espíritu que las garantice), no llevado a ningún fin previo (por lo mismo, ajeno a toda estructura de *progreso,* que Sartre advierte comprometida con ambiciones idealistas o positivistas del siglo XIX), proceso de inagotables lecturas que hacen de todo hecho un porvenir (tiempo por venir donde se descifrará lo que hagamos ahora, por ejemplo) y en el cual el hombre es objeto en tanto resultado del proceso mismo y sujeto en tanto productor-producido del proceso, procesador-procesado, obra-autor, etc.

Esta relación dialéctica entre el sujeto y la historia, que es el producto que lo produce, la emergencia en que se sumerge, etc., plantea el problema del *saber histórico.* En efecto, para saber de la historia haría falta convertirla en un objeto, es decir, considerarla desde fuera, como si hubiese terminado. Pero el sujeto humano no puede existir fuera de la historia que lo sujeta, lo constituye y permite su identificación como tal, de modo que todo saber histórico es, simplemente, lo que cada época cree que sabe de sí misma y, finalmente, lo que ignora y yerra respecto de sí misma. En rigor, sólo sabe de una época su posteridad, que es la que alumbra con el conocimiento la vida del pasado cuando ella está ya definitivamente oscurecida por la muerte.

El vínculo sujeto-historia replantea, de vuelta, otro vínculo: el de la historia y la moral. En la óptica sartreana, la historia no tiene fines inmanentes, propios ni, por tanto, es un proceso evolutivo que encuentra su identidad en su realización conforme a estadios de madurez, valores óptimos, objetivos privilegiados, etc., como en las filosofías etapistas de modelo hegeliano (Comte, Marx, Darwin, Spencer, etc.). La historia es el escenario ineludible pero neutro donde ocurre la realización de la moral, en que el hombre alcanza su propia esencia utilizando la historia como instrumento. No se trata de salvar ni redimir la historia, sino de cumplir con la moral, cuestionando el hombre, éticamente, de modo radical, su propio ser, conforme al principio de que la existencia precede a la esencia.

El cuestionamiento moral básico del hombre es el de la acción. Es lo que Sartre denomina *moral histórica.* Esto permite escapar al mito de la historia, a su absolutismo imperialista, a su divinización, a su adoración como meta y fuente de la verdad, paradigma de las ciencias. Trascendencia helada, la acción humana es una dialéctica implacable que exterioriza la interioridad y viceversa. La moral juega aquí como un

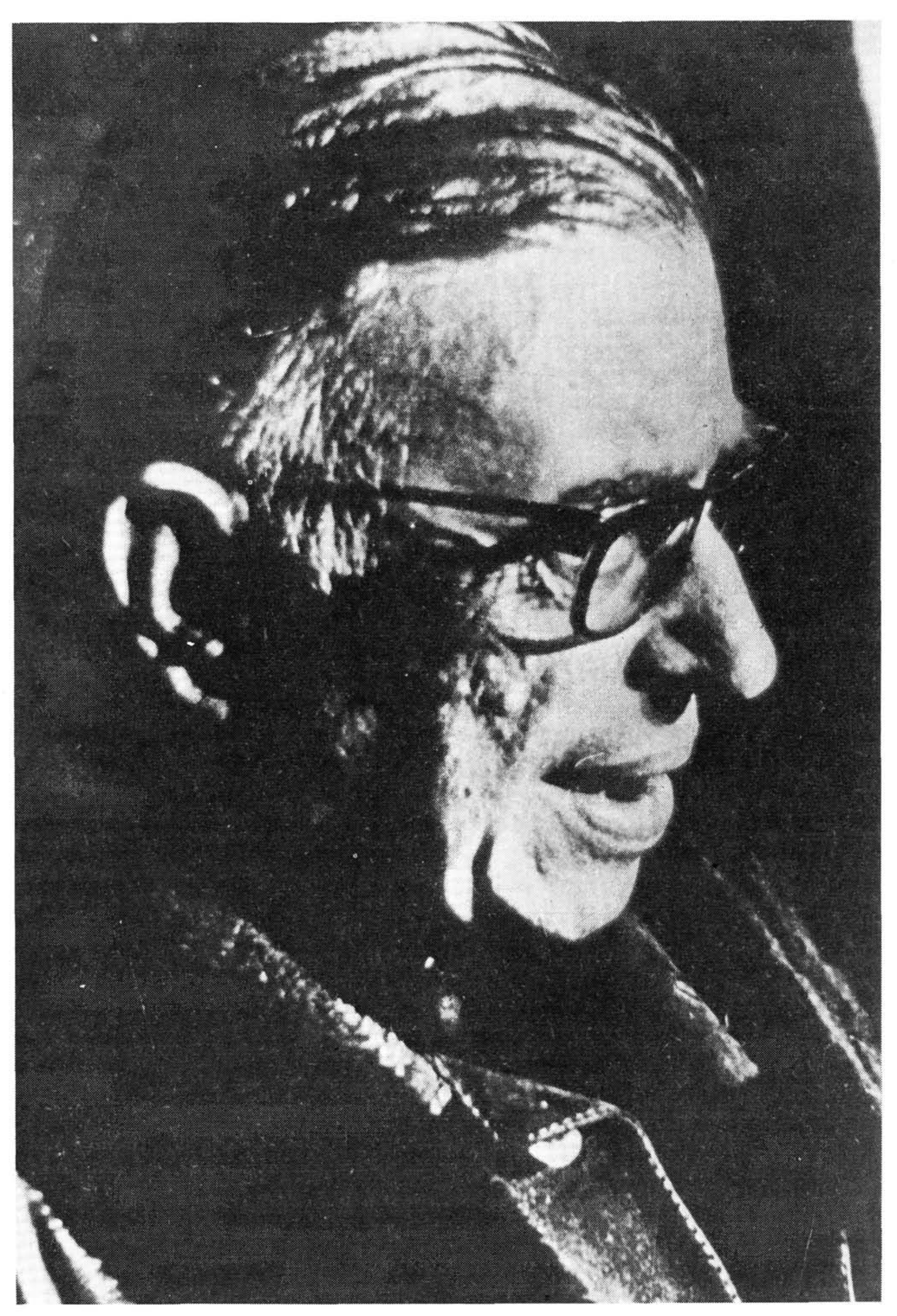
paradójico lugar exterior a la historia que, no obstante, no puede realizarse sino en la historia. El advenimiento de la Moral (con mayúscula, nota bene) como la moralización completa e igualitaria de todos los hombres será el fin de la historia. La Moral, habiéndose cumplido, no necesitará de la historia y la clausurará por superflua.

¿Cuál es el contenido de esta plenitud moral de la humanidad? Sartre evita concretarlo y confiesa que es una abstracción: «Es el fin que se da cuando no hay fines, una cierta manera de tratar a los otros cuando la única relación con ellos es la pura relación ontológica, definida por el *puro reconocimiento formal de su persona universal*». Este subrayado de B. M. señala un cierto eticismo kantiano por medio del cual, desde fuera de la historia, en el mundo del «sentido moral» como sentido común humano, los hombres se reconocen como tales e instauran un orden puramente humano en el terreno de la historia. Este se colma de *humanitas* y su proceso se paraliza.

Moral concreta, lógica de la acción efectiva, sí, pero no maquiavélico sometimiento de los medios a los fines, sino redefinición y constante cuestionamiento ético de los fines mismos. Bien, pero entonces, realizada la moral y finiquitada la historia, ¿qué queda de ese animal histórico llamado hombre? Sartre reconoce que el final de la historia es la muerte. Cabe preguntarse con este discípulo de Heidegger si, una vez más, el horizonte del ser es la muerte, categoría de perfección inmóvil, trascendencia definitiva que supone acabar con las incertidumbres de la historia que son, al fin y al cabo, las incertidumbres de la vida misma. Trascendencia absoluta y muerte son algunas de las características del Dios judeocristiano, suerte de comunidad ontológica de los hombres que, al aparecer al fin de la historia, cambia radicalmente la calidad eventual de ésta. No hay ya contingencia ni, por lo mismo, libertad. El humanismo muestra una intimidad panteísta, a la cual Sartre viste con las especies de la moralidad humana.

En otras palabras, Sartre pone como meta de la historia, fijada trascendentemente desde la instancia moral, a la Ciudad de los Fines, en que cada hombre reconoce en los demás su carácter de fin. Entretanto, el proceso histórico es el constante otro, o sea el devenir lo opuesto de lo que se es (objetividad de lo subjetivo, opacidad de la conciencia, valor degradado en interés, interés elevado a valor, etcétera): los hombres en tanto son todos para cada uno y viceversa, cada uno para todos los otros, alteridad infinita. Esto hace de la historia el reino del azar en que cada hombre encuentra su destino en todos los demás hombres y cada uno de los demás. El espíritu intenta salir de esta alteridad, la libertad salir de esta alienación y así pasa el tiempo, sin que el proceso se cierre, por lo que la Ciudad de los Fines acaba confinada en esa isla que no figura en los mapas y que se suele llamar Utopía. El fin de la historia está en ninguna parte y en cualquier parte.

La historia es, pues, algo que se crea en un tiempo vacuo e inexpresivo, que no aporta ni se lleva nada, algo que existe pero que no tiene naturaleza, que, por lo mismo, no es necesario y en que todo se hace libremente. Es invención y creación, hechos que suceden porque Dios está ausente y su falta infinita mueve a ser llenada infinitamente, tarea que la muerte acucia con su poder de colocar fronteras y límites a todo lo existente. El hombre histórico, opresor u oprimido, es inauténtico y trata de legitimarse a sí mismo hasta alcanzar una categoría de derecho divino, ocupando



Jean Paul Sartre

el hueco dejado por la vacancia de Dios. Sobre esta vacuidad se monta un aparato de conocimiento, dialéctico, que intenta dar cuenta de aquel movimiento continuo.

El sujeto histórico del existencialismo es aquel que intenta rendir cuenta de lo que hace en la historia por medio de un discurso absoluto que cada hombre es para sí mismo en el seno de lo relativo. Es un deber ontológico del hombre: tener ser para dar sentido al ser, aun a sabiendas que este sentido es la plenitud de un hueco incolmable. Esto hace de todo presente una radical incertidumbre y de toda filosofía una tristeza. ¿Cuánto hace que Goethe nos viene repitiendo que *sólo al hombre pertenece lo imposible,* que si tenemos algún patrimonio, nosotros, los desheredados del Jardín, es nuestra imposibilidad?

No hay garantías en la historia, ni siquiera la garantía de unidad por excelencia, escondida detrás de las conciencias individuales, que los sacerdotes nos prometían con Dios y los filósofos con la razón. No hay tal razón y sus astucias son chapuzas. La acción humana es una libertad robada por las libertades de los otros, somos sujetos que los demás manejan como objetos según sus propias categorías de libertad.

No hay tampoco verdad, ya que ésta reclama el carácter de eterna y en el devenir la eternidad no es sino el reverso paródico de lo efímero. Innecesario y falaz, este mundo sólo puede legitimarse por un acuerdo de los hombres que se reconozcan unos a otros como sujetos y libres. Y es, precisamente, porque no hay verdad ni necesidad que somos libres. De otra forma deberíamos someternos a una objetividad que se definiría como esencial ante la inesencialidad de los hombres, situación que Sartre rehúye etiquetándola de *espíritu de seriedad* y denunciando su presencia en filosofías tan distantes, en apariencia, como el espinozismo y el estalinismo.

El no reconocimiento de la libertad del otro es lo que Sartre llama *la mentira,* que equivale a encerrar la conciencia del otro en una muralla que le veda el acceso al mundo, es decir al proceso común de la historia. He aquí otro punto dramático de la ética sartreana, ya que Sartre ejemplifica la mentira con el sometimiento del individuo al partido, que simplifica el mundo reduciéndolo a una unidad y poniendo la libertad individual en estado de sospecha. Las vivencias individuales desaparecen y el sujeto es tachado y redefinido por la esencia del partido que lo habita con la categoría «objetiva» de miembro del partido. No es un organismo, es un órgano.

El drama se instala por esta vía en la existencia del sujeto Sartre que siempre ha intentado ser un sujeto político sin renunciar a la peculiaridad individual, a hacer política pero sin partido.

En este sentido son muy significativas las páginas que Sartre dedica a la consideración de la violencia. El violento se sacraliza, se considera sujeto por derecho divino, y lo quiere todo de modo inmediato. El universo deja de ser un medio para realizar fines éticos y deviene un obstáculo a destruir. La violencia es incapaz de producir objetos, sólo puede desembarazarse de aquello que oculta a los objetos que persigue. Puro como un cátaro, el violento hace de la violencia el fin de sí misma y destruir es bueno en tanto destructivo. Se trata de hacer saltar el orden del mundo o desaparecer con él, evitando el compromiso y el fracaso.

La violencia no acepta la riqueza del mundo, tampoco acepta el violento su carácter de sujeto en medio de otros sujetos, ni el proceso que permite ir de las partes

al todo. En términos existenciales, el violento es una suerte de nonato que no soporta la mirada del otro y al destruir objetos pugna por nacer a la vez que aniquila aquello en que la mirada ajena puede posarse y existir. Si no hay nada que mirar, la mirada carece de virtulidad. Este doble proceso arrasador convierte al violento en cosa, una más entre las cosas que destruye, a la vez que intenta basar el derecho en el acto de violencia. Si tú me pides pan porque tienes hambre y yo libremente te lo doy, tú y yo nos reconocemos como sujetos de un acto social. Si tú me pides pan y yo te lo niego apelando a la violencia, me cosifico junto a mi pan y te cosifico en tu hambre. Niego tu libertad y te reduzco a mera determinación, a la vez que niego mi libertad al impedirte vivir la tuya. Mi violencia se transforma en una suerte de dato natural de tu sometimiento al determinismo del hambre, a la vez que pierdo mi carácter moral, convirtiéndome en una suerte de bestia poderosa e inocente, pero inhumana.

Destruyendo el juego de las libertades, la violencia destruye, a la vez, toda posibilidad de legalidad, pues la ley nace del acuerdo entre libertades que se reconocen como tales. Esto diferencia la moral sartreana de otras morales que someten la humanidad del hombre al plexo de fines y valores cristalizados en la historia. El fin no se encuentra, sino que se produce libremente, y ello hace que los medios a emplear se queden sometidos a la crítica de la razón moral, lo cual no ocurre cuando la historia sacraliza sus propios objetivos y admite que cualquier medio eficaz es moralmente bueno en virtud de su mera eficacia.

En un mundo de violencia, el ser pierde su diversidad y retorna a una suerte de estado de naturaleza, indiferenciado, de identidad inmediata consigo mismo, sin proceso y sin contradicciones. El ser puro es identificable con la nada, según sabemos desde Hegel. No la nada como hueco óntico, sino la nada como improductividad de la historia, congelación del ser en la inmovilidad de su pureza.

La moral de la violencia hace al hombre inesencial y los medios, indiferentes. A su vez, sublima el esquema hasta una virtud moral: la abnegación. Abnegado es aquel que se ha negado en la ambigüedad de sus libertades para afirmar, en su sitio, el fin impuesto por la objetividad de la causa sacralizante. Los demás también desaparecen como tales: se baten contra él desde la cólera, convirtiéndose en un obstáculo material, o desaparecen desde el miedo, sometiéndose a su jerarquía.

Ante la violencia, los filósofos suelen tomar tres actitudes básicas: considerarla un mal necesario (Camus); considerarla un bien absoluto (Georges Sorel); considerarla un mal absoluto (pacifistas, cristianos en general, Sartre): la violencia es radicalmente perversa porque destruye al otro en mi punto de vista y me destruye en el punto de vista del otro, quitándonos el elemento básico de nuestra humanidad. El otro, sometido a una orden violenta, se convierte en objeto, y el sujeto violento se relaciona consigo mismo, degradando al otro a la categoría de cosa y negándose como sujeto al considerarse sin otro, sin semejante.

Como quedó dicho, Sartre se enfrenta a las concepciones progresistas de la historia, en tanto ellas suponen una inmanencia de la historia misma que se impondría al hombre y éste aceptaría como instrumento de la razón histórica, el espíritu, la lucha de clases o las astucias del inconsciente. El progreso sería una suerte de neutralización de la historia que convertiría el devenir en un cierto *curso natural* de los hechos,

sometidos a una lógica de las finalidades. En este sentido, tampoco habría para Sartre progreso moral, sino situaciones discontinuas en que los hombres hacen un cuadro de situación y deciden, libre y solidariamente, qué es bueno y qué es malo en el tejido de las circunstancias. Ello, claro, hasta abordar la inalcanzable Ciudad de los Fines (o de la Muerte).

No obstante, Sartre acepta la categoría de superación *(dépassement,* tal vez la clásica *Aufhebung* hegeliana). En cada época llega un momento en que los hombres imaginan superarla, superándose en ella. No se sabe claramente cuál es el contenido de la época siguiente, desde la cual la superación se verá con claridad, pero se tiene la noción del límite. Así es como el hombre es inmanente a su época, pero, a la vez, es el sujeto de la trascendencia hacia otra época, está dentro de ella en tanto sujeto a los otros, y fuera de ella en tanto será sujeto de su superación. Por ello el hombre es universal: porque es la constante superación de su finitud, la infinita superación discontinua de sus finitudes sucesivas.

Como se ve, si Sartre hace la historia (en términos existenciales) incompatible con la estructura del progreso, en cambio acepta cierta capacidad de saturación y de caducidad de las épocas históricas, de modo que éstas aparecen, se colman con sus realizaciones y exigen su superación, con la esperanza de no retornar jamás.

Estos incisos llevan a los escasos contactos y las muchas distancias entre Sartre y las visiones «orgánicas» de la historia, el psicoanálisis y, sobre todo, el materialismo histórico.

Sartre cuestiona del materialismo histórico: su economicismo, que pone fuera de la historia el agente económico y, por lo mismo, lo absolutiza (como absolutiza Hegel el espíritu que «tira» la historia hacia adelante, hacia la homeostasis de lo absoluto), en tanto rescata su aspecto dialéctico, o sea la visión del presente como violencia y negatividad, y no como sometido a un porvenir previsible e inevitable conforme a una lógica determinista; los fenómenos tienen una significación impuesta, son significación de otra cosa distinta de ellos mismos; el fenómeno inmediato tiende a ser aislado y considerado autosuficiente; la superestructura es efecto de la infraestructura; la historia contada por la sociedad es una mentira llena de enseñanzas, en que la creencia sirve para ser convertida en idea; la reducción de lo superior a lo inferior; la vacilación en definir los fenómenos (tal hecho empuja la historia hacia adelante en un sentido y la hace recular en otro sentido); los principios se sustentan en el azar aunque el método esté racionalmente fundado; lo hermenéutico: se trata de develar sentidos ocultos en las cosas; un escepticismo radical envuelto en pragmatismo: la verdad no importa, lo que importa es cambiar las cosas; negar la recurrencia del fracaso. Finalmente, la pregunta: ¿por qué nuestra sociedad necesita de una hermenéutica?

Estas objeciones se pueden extender al psicoanálisis. Como este texto no se dirige a las relaciones de Sartre con Marx y Freud, quede ahí la cosa. Baste señalar que estas objeciones son muy opinables a la luz de las muchas tendencias y matizaciones que existen tanto en el marxismo como en el campo freudiano.

De otro lado, Sartre puede coincidir con aspectos dialécticos de ambos espacios. Por ejemplo, en las consideraciones que le merece la dialéctica entre el fin y los medios. Todo fin que se alcanza se convierte en medio y se propone nuevos fines.

Esta es la constante deriva del deseo, que inventa sus objetos y no se sacia jamás, dejando de lado sus conquistas para instrumentarlas en nuevas cacerías de fines que, a su vez, cuando sean alcanzados, serán instrumentalizados, y así sucesivamente. La Ciudad de los Fines, valga la repetición, es inalcanzable, salvo fuera de la historia, en la muerte.

Lo valioso del fin es que el yo lo vive como aquello que le falta, como ese *tener que ser* que es como *ser lo que no se tiene.* A su vez, el fin es la manifestación privilegiada del otro: percibo lo que el otro quiere ser a partir de los fines inscriptos en sus palabras, sus gestos, sus signos. Estos fines, como gesticulaciones de la apetencia, van constituyendo el mundo a partir de la presencia del otro en mí, y viceversa. El fin moviliza la libertad del otro.

Una cristalización excelente del fin del otro es el llamado, expresión de una libertad en dificultades. El otro, al llamarme, me da su ser sin fines precisos, y yo comparto su libertad en la respuesta. El llamado es la base de la *reciprocidad:* el otro me constituye llamándome, yo lo constituyo contestando a su llamado.

Este reconocimiento del otro en mí y de mí en el otro convierte lo individual en universal y configura lo que conocemos por *destino.* Los hombres tenemos destino porque tendemos a la universalidad de un reconocimiento recíproco de nuestras alteridades libres. O, si se prefiere, *tenemos destino si* propendemos a tal reciprocidad. Con el agravante romántico de que la mayor parte de nuestros destinos se disputan como infinitos y eternos, en tanto sabemos oscuramente que desapareceremos tanto en lo individual como en lo específico. Somos finitos y mortales y, dueños de lo imposible, queremos variadas eternidades y variados infinitos.

Hegel acuñó aquella genialidad de que el destino era el reconocimiento de sí mismo como un enemigo. Esto puede descifrarse, por ejemplo, como lo hace Sartre: soy enemigo de mí mismo en tanto me reconozco como parte del curso del mundo, que es ajeno a mi libertad, en tanto fatalidad, en tanto extraño a mí mismo. Mi empresa de vivir está abierta y el otro la cierra, pero yo mismo soy proyecto del otro que me obstaculiza en tanto reconozco en mí el cúmulo de elementos del mundo que me carga con extrañezas.

¿Cómo supero esta relación con mi enemigo íntimo? Demandando el ser que no tengo, haciendo lo contrario de la enajenación, pidiendo apropiarme del ser ajeno. Esto se concreta por medio de los *valores,* pues valioso es lo que señalo como faltante y apetecible, deseado. Por eso el hombre es siempre más que el hombre, el deseo está más allá de lo que soy, en el horizonte del ser, espejo desmesurado donde se refleja la ubicua Ciudad de los Fines. Valor para mí es, por otra parte, fin para el otro. Un hecho para el otro que es lo que quiere mi libertad: un proceso que hace del hombre un animal hipotético. Y ello no es poco.

Algo de antropología

La búsqueda sartreana toca fondo cuando aborda el sujeto de la moral, o sea, cuando encara definir al hombre. Digo que toca fondo porque, desde allí, en lugar de

profundizar el combate entre la moral y la historia, empieza a recular hacia el ser en general y su modelo secreto, es decir, Dios, que es donde se sale por la puerta de entrada.

Los abordajes sartreanos a la figura del hombre son múltiples. Algunos pueden ser éstos: el hombre es el animal que sabe que le ocurren cosas; el hombre es el sujeto que desea más allá de sus necesidades y que se declara insatisfecho cuando acaba de saciarse; el hombre es una falsa universalidad que oculta una profunda indeterminación; el hombre se piensa como universal porque tiene lenguaje, y por medio del lenguaje es reconocido por el otro, cuyo modelo de *tercero absoluto* es Dios y carece de reflejos, pues todo lo inventa y lo produce; es el movimiento y la nada que se proponen ser y reposar, el para-sí que busca el en-sí; es un animal intelectual porque no puede actuar inmediatamente sobre sí mismo, sino por la mediación del mundo, ya que no hay en él una naturaleza originaria donde estén, en potencia, las tareas a cumplir en el porvenir, entre ellas la principal: perderse para salvar el ser, que es puesto en entredicho por la aparición de la existencia; gratuita y contingente, su existencia es perpetua revelación, y en ello reside la clave de su historicidad, ser el curso del mundo que es, a su vez, su obra perpetuamente puesta en cuestión aun cuando renuncia a cuestionar.

Dejo al lector desovillar estos acertijos, pero no sin antes recordar que la última definición del hombre contenida en los *Cahiers* vuelve al modelo de Dios ausente, como si se tratara de llenar el hueco, de salir de la orfandad convirtiéndose en padre según el paradigma del Dios Padre:

> El hombre encuentra que es el heredero de la misión de Dios muerto: sacar al ser de su hundimiento perpetuo en la absoluta indistinción de la noche. Misión infinita (pág. 510).

Es éste un campo familiar a Sartre, un humanista preocupado por la ontología, antropólogo del ser u ontólogo del hombre, según se prefiera, preferentemente dirigido a estudiar lo humano a partir de la alteridad, de aquello que es lo otro del hombre (y lo otro en general), condición de identidad y de trascendencia. Trascender es ir de lo uno a lo otro: transitar hacia lo extraño.

El otro es una de las recurrencias de la filosofía existencial y lo que suele categorizarla como cristiana, si por cristianismo entendemos la sacralización del otro por medio del don y de la pérdida placentera, que suele denominarse sacrificio. Lo sacro para el cristiano es la segunda persona, el tú a quien se ama como al yo.

Este es un nuevo escenario dramático en la meditación sartreana, pues del otro depende mi ser y de esta dependencia depende, por paradoja, mi libertad. El otro me constituye en mi identidad, pues me distingo a partir del otro y me concibo como un otro que el otro no percibe. En este juego de ocultamiento y mostración ante el otro, existo yo.

El otro es el modelo de mi conciencia, en tanto objeto de mi percepción que me permite imaginarme como objeto de su percepción. Mi conciencia lo impregna como la suya me impregna. Pero es también el inconsciente freudiano, tal como, seguramente, por aquella época, ya empezaba a entenderlo Jacques Lacan. Soy porque me miras, eres porque te miro, pero no puedo ser tu conciencia, ni tú ser la mía: otro,

inconsciente, fuente del ser, manantial de palabras, de fantasías, de deseos, de donde surjo: ajenidad que hace posible mi propiedad.

Dialéctica y paradójica, esta relación es, a la vez, de amor y de guerra. Entre mi conciencia y las otras hay un hiato incolmable: la nada. De ahí que mi conciencia quiera ser la única, pues como tal se concibe ante la imposibilidad de saltar el bloqueo que la define. Por ello, ha declarado a las demás conciencias una hegeliana guerra a muerte, a la vez que ha aceptado pariguales declaraciones bélicas de las otras conciencias. Bajo el epígrafe pertinente de Hegel, Simone de Beauvoir pone en escena esta guerra infinita en *La invitada.*

Soy libre, en principio, porque persigo la muerte del otro, intentando aniquilarlo por la violencia o neutralizarlo por el sometimiento. La libertad es, en este primitivo y salvaje estadio del ser, la persecución a muerte del otro. Cuanto más me rehúse, más fácil será que lo posea, enamorándolo (o sea, encadenando su libertad sin destruirla) o logrando su resignación (instalándome como otro en él, definiéndolo, convirtiendo su libertad en una abstracción).

¿Cómo es posible una ética compatible con la libertad? He ahí el nudo gordiano de la ontología moral de Sartre. Si mi libertad busca someter o aniquilar al otro, es posible codificar como ético el poderío triunfante, proclamar que es bueno el fuerte, como sostiene Nietzsche. Pero, a la vez que bélico, el hombre, animal ambiguo (hipotético, diría Sartre) ha consagrado (nunca mejor dicho: ha reconocido como sagrado) algo que se otorga fuera de la economía, algo que es bueno sin tener contrapartida, precio, canje: el *don.*

A partir de esta gratuidad, Sartre imagina la moralización del mundo como un objetivo que el hombre instala en la historia para mediatizarla y liquidarla, ya que la historia registra, normalmente, la guerra de las conciencias, con armas y cadenas. Libertad que reconoce la libertad del otro y se reconoce libre en ese reconocimiento. Es decir, justamente lo que los hombres no han hecho nunca y que *deben hacer* (he aquí por qué hablamos de moral) para adquirir, claramente, el ser de los hombres, el ser-humanos.

La libertad

Queda dicho que la moral sartreana se monta, sin resolverse, como proyecto sobre el escenario dramático que constituye una tensión entre la libertad que aniquila o somete las otras libertades (la libertad de los otros) y la libertad que reconoce la libertad de los otros y se reconoce en ella.

Bien, pero, ¿qué es esta libertad? Sartre connota la categoría de libertad con varias caracterizaciones, a saber:

1.º *Como dato:* al hombre le es dado ser libre, la libertad es, en él, un dato original. Pero también le es dado al hombre ser social e histórico, o sea, vivir su libertad como una alienación, sometida al otro, lo cual hace de la vida un destino. La libertad, por tanto, es negatividad, motor y fin de la historia, pero no realidad de la historia: la realidad de la historia es alienación. Sin poderse fundir con la sociedad que

aliena ni superarla hacia el Reino de la Libertad, el hombre es este animal contradictorio, cuya doble naturaleza le hace pensar su libertad como potencia y como utopía negativa. Lo «natural» (en tanto dado y originario) de la libertad aproxima a Sartre a la ideología liberal, cuyo arranque es ese espacio libre e individual del hombre que se codifica en un catálogo de derechos que ninguna ley puede, legítimamente, avasallar, de modo que su avasallamiento, aunque sea legal, es siempre ilegítimo.

2.º *Como lo insondable:* la libertad es algo que está por encima de lo posible, y lo imposible, en una dimensión de abismo, de aquello que no tiene fondo. El hombre, en el humanismo sartreano, ha ocupado el lugar del Dios ausente, una de cuyas características es la libertad creadora absoluta.

Esto implica que la libertad es exigencia y capacidad de inventar medios y establecer un orden. Tiene un costado mágico y optimista que apoya el deber sobre el poder: *Tú debes todo lo que puedes.* Pero como lo abismal de la libertad es el individuo, el ejercicio de la libertad lleva a la guerra de las libertades que analizamos antes, y que Nietzsche propone resolver en favor del más fuerte, y Sartre propone resolver por un reconocimiento universal de la libertad del otro. Hay un cierto *fideísmo de la libertad,* que consiste en la confianza que el hombre tiene en la libertad incondicionada.

A pesar de ello, la libertad no es amable porque es negatividad productiva, que atrapa su infinito en el infinito del ser que, en su estado de pureza, tampoco es amable, porque es pura exterioridad indiferente. En conclusión, la libertad opera negativamente sobre un campo infinito en el cual inscribe diferencias y sentidos, que la van realizando, pero también la van sometiendo a sus realizaciones, de las que deberá liberarse en el momento sucesivo y así en infinitos *décalages.*

3.º *Como posibilidad:* la libertad se realiza en la historia, escenario de la alienación. No puede prescindir de ella, que es su alteridad y su opositor dialéctico. ¿Cómo se resuelve esta contradicción? Podríamos decir que no se resuelve, y por ello la libertad moviliza infinitamente la historia hacia la Ciudad de los Fines. O también podríamos decir que se resuelve a posteriori como estadio del conocimiento, y así el hombre libre es aquel que, después de haber vivido, puede decir: *He hecho lo que he podido.* El horizonte de la libertad posible es algo que no se ve en la historia, sino que se produce ejerciendo la libertad y acotando un campo que resulta del enfrentamiento de la libertad como virtualidad y la alienación como sistema de condiciones históricas objetivas.

4.º *Como productividad:* es éste el aspecto antropológico más importante de la libertad, pues trata de la identidad del hombre como el ser que es lo que hace, lo que produce, o sea, el hecho por el hecho, producido por el producto.

Un modelo elemental de esta creatividad humana es, de nuevo, Dios, que crea (produce ser-en sí) a partir de la nada. En este orden, el hombre no crea nada, sino que descubre o redescubre lo existente. *Desvelar es crear lo que es.* Aun el sujeto más conservador es, según estas consideraciones, inventor, productor, renovador. Para conservar una institución en el tiempo conforme a un proyecto de preservación de lo hereditario, de lo pretérito, hay que adaptar esa institución al curso del mundo para que sobreviva. El hombre aparece así sometido a una suerte de condena paradójica, paralela a la otra célebre condena sartreana *(Estamos condenados a ser libres): Estamos*

condenados a inventar. Viceversa, también el revolucionario debe calibrar cuánto y qué de lo existente conviene conservar para que el cambio revolucionario sea factible. Bakunin, oyendo tocar a Richard Wagner la *Novena Sinfonía* de Beethoven, se dice que dijo: «Esto, Richard, no lo va a destruir la revolución.»

El hombre es el único animal que crea el ser desde fuera de sí mismo, conforme al modelo divino suministrado por ese prolífico Dios ausente del sartrismo. El animal está programado por causas externas para producir y reproducir la vida conforme a un sistema de pautas que no puede alterar. El hombre es el *Ens causa sui.* El animal es hijo de la naturaleza, el hombre es hijo de sí mismo, autoengendrado. En términos psicoanalíticos, inventor de ese *Urvater* que es padre de todos e hijo de nadie.

La productividad de la libertad abre los campos humanos de la ciencia y el arte. La ciencia (en sentido tradicional de *tekné* aristotélica) parte de una reformulación de las contingencias conocidas como necesidades. El hombre es el único animal que no tiene necesidades, porque él mismo las define y finalmente las produce. La capacidad de diferenciar lo necesario de lo contingente ilumina un espacio donde, libremente, el hombre señala lo que le es necesario y lo que tiene derecho a exigir como satisfactorio.

El arte es la productividad, en tanto concibe lo inexistente como condición previa a la realización de lo inexistente. Ausente en su presencia, el invento del arte es un fantasma de vacuidad carnal donde aparece lo que ya no es, lo que aún no es o lo que no puede ser. La imaginación es la libertad porque es aparición de la ausencia.

En otra dimensión (sobre la que volveremos más abajo) la productividad es llamado al ser hecho por el deseo, producción del mundo del deseo. El deseo convierte su mundo, los objetos que produce, en finalidad, rescatando al mundo de su exterioridad e indiferencia para llenarlo de caminos trazados por la apetencia. Por ello; el arte, en términos de mistificación, señala el mundo de lo deseable como mundo de lo posible, y adelanta una imagen impregnada de valores morales: lo deseado es aquello que debería existir. Es la imagen (lo imaginario) de la norma, el rostro sensible del deber ser. El artista crea realmente objetos imaginarios e imaginariamente, objetos reales.

Esta conclusión (el tema antes esbozado termina con los *Cahiers)* se enlaza con uno de los puntos de partida de la meditación existencial. Ya hemos dicho que Sartre nos hace salir por la puerta de entrada, y ella es, en el paisaje de la vida humana, su contingencia. Para el existencialismo, la vida humana no es necesaria, no tiene causa ni razón. El hombre aparece como el náufrago que ha olvidado el evento del naufragio, arrojado entre las cosas, amnésico del origen e ignorante del destino. Injustificable, es un ser que se justifica, construyendo sistemas parciales que hacen necesario, causado y razonable al mundo. Esta compleja actividad es el *proyecto.*

Por el proyecto, el hombre supera lo dado hacia un fin. El mundo deja de ser contingente para convertirse en necesario, porque hace falta, como instrumento, para que el fin se cumpla.

Lo opuesto al proyecto es el *rechazo (le refus).* El proyecto plantea el fin como concreto, aunque resulte imposible. El rechazo lo plantea como abstracto o incondicionado, por tanto, como impracticable, pues el mundo existe y se plantea como resistencia opaca, como obstáculo operable a la realización del fin. El rechazo pasivo engendra el alma bella; el rechazo activo, al violento. Ya hemos visto ambas categorías.

La libertad interioriza lo exterior (o sea que produce los límites del proyecto) y exterioriza lo interior (o sea que realiza el proyecto). Pero el objeto que busca el proyecto es inencontrable. Lo que busca, en concreto, es la búsqueda misma: busca buscar y lo buscado, nunca busca encontrar. Gide, un maestro de Sartre, decía que el hombre que se busca a sí mismo corre el tremendo riesgo de encontrarse. Para Sartre acaece algo parecido: si el hombre encuentra lo que busca, es porque no ha producido el objeto buscado, sino que éste le ha sido dado (por Dios, naturalmente). No es ya hombre, sino marioneta de la divinidad.

El proyecto sirve, además, para inventar la realidad de lo real, pues éste cambia al ser visto desde el porvenir, al convertirse en camino que lleva a la meta, medio que lleva al fin.

Para el existencialismo, el proyecto no puede ser universal, pues cae en la abstracción, ni ser proyecto de ser, por las mismas razones. Es siempre proyecto en una situación concreta que intenta modificar: proyecto de acción.

Lo existente aparece, así, bajo la forma de un constante proyecto que no se realiza, que fracasa, y que debe ser reemplazado por nuevos fines, medios y proyectos. En esta no realización, el mundo va cambiando y los proyectos actúan sobre situaciones cada vez diferentes. Querer ser es cuestionar perpetuamente al ser bajo el modo del no ser, del tener que ser lo que no es. La reflexión, por fin, también es proyecto, proyecto de asumir el proyecto concreto.

Con estas elaboraciones se puede abordar otro elemento esencial a la reflexión existencialista: la *situación*. Es un elemento que, por vía del yo, liga al existencialismo con el mundo del psicoanálisis.

El ser existencial es siempre un ser en situación y que se cuestiona para ser. En realidad, no es, sino que existe porque tiene que ser (lo que no es, claro). En cuanto a lo situacional de su ser, no se trata de una situación puramente dada, una situación *natural* aportada por condiciones exteriores, sean ellas de índole «natural» o histórica (clima, raza, clase social, época, etc.). La situación sartreana es siempre producto de la acción y del proyecto que la definen, lo mismo en cuanto a las «necesidades» del hombre, que no son nunca el mero reflejo de la contingencia externa y anterior. El yo y el no-yo se tocan e interpenetran, lo subjetivo se objetiviza y lo objetivo se subjetiviza, la identidad del sujeto se encuentra en lo hecho y se exterioriza, coincidiendo con ese modelo de identificación exterior que el psicoanálisis entiende como *yo*.

> La relación que tengo con mi obra no es el apacible conocimiento de mi reflejo o de mi potencialidad como realidad efectiva. Es una relación sorda y contradictoria de posesión y de maleficio, de apropiación y de alienación (pág. 133).

Entonces, no hay un yo como el del individualismo (tentación que constantemente cerca a Sartre), un yo originario que funda la identidad y da unidad a los dispersos eventos de una biografía en situación. Ese yo es la obra, exterioridad frecuentemente oscura y de fronteras movibles e imprecisas. A posteriori, aparece el yo trascendental (Kant otra vez), que es una unidad reflexiva y pasiva sobre el conjunto de actividades operatorias. Estas son daciones, dones, entregas a ese campo objetivo de identidad

que es el yo. El ser es generoso, aun cuando es egoísta, pues el egoísmo es una generosidad que ha tomado un camino equivocado. A su vez, cuando el don se institucionaliza, cuando lo consagran unos códigos morales o religiosos, deviene *caridad.* Entonces no se da teniendo en cuenta al otro, sino para cumplir con la ley, de modo inauténtico. El yo prevalece como deber ser sin contenido y obedece a una ley, en lugar de ejercer la propia libertad mediatizada en el mundo y teniendo en cuenta la libertad del otro. La libertad moral es, por fin, como antes se dijo, negatividad creadora, que niega doblemente, al negar la negatividad pasiva y resistente, opaca e inerte del mundo y convertirlo en medio para conectar con otras libertades que están, también, en medio del mundo.

Cuando predominan estas estructuras legales objetivas, el reino del ser se desvanece y se instaura el reino del *derecho* que, a su vez, desaparece cuando la repetición mecánica de la norma da lugar al reino de la *costumbre.*

Es el bien no problemático, el ser que no quiere ser otra cosa, los valores que no valen para nadie.

El derecho no existe en una sociedad armoniosa e igualitaria (la Ciudad de los Fines) donde las relaciones humanas no están mediatizadas por códigos. El derecho consagra siempre el dominio de los fuertes sobre los débiles, los opresores sobre los oprimidos y, por ello, está en constante estado de entredicho desde la óptica de la justicia. Es derecho injusto. La ley da término al combate con las palabras del vencedor que se transforman, sacralizadas, en normativa para los derrotados. Su estructura está viciada por la existencia de siervos y esclavos, o sea por los sujetos cuya subjetividad está tachada por los dominadores, que los tratan como objetos.

En este espacio se instala una de las mayores preocupaciones temáticas concretas de Sartre como ensayista y escritor político: la relación amo-esclavo. El, aunque dotado del poder cultural del mandarinato, siempre se ha esforzado por pensar desde la perspectiva del oprimido (obrero, negro, judío, mujer, homosexual, colonizado, etc.). La base de esta relación asimétrica es que el amo es esencial ante la inesencialidad del esclavo.

> El esclavo es quien ha preferido su vida —o sea su ser-en-medio-del-mundo— a su libertad; el amo prefiere la libertad a la vida y lo ha probado. Así el amo domina la vida y el esclavo es dominado por la vida (pág. 272).

Pero, a su vez, la opresión (Hegel dixit) es un momento en la dialéctica de la libertad, que es su conciencia negativa, o sea que hace falta la opresión para que la libertad se realice. La libertad existe objetivamente, luego es conciencia de esta existencia, más tarde es conciencia de la libertad de los otros, pero en tanto tendencia a superar una situación supone cierta pasividad y ella es la opresión. Oprimido es aquel a quien el deseo del otro considera objeto, borrando su esencia de sujeto y manteniendo la propia. Si te oprimo, soy esencial y sujeto, en tanto te defino como objeto y como inesencial.

El opresor no reconoce en el otro a su semejante y lo alteriza completamente. La mirada del opresor no tiene correspondencia en la mirada del oprimido, que es su reflejo mecánico. El opresor se reconoce como alienado en ese vínculo de opresión

que anula la mirada del otro, la neutralización que se provocan las miradas de los iguales como dadoras del ser al otro. El oprimido, castrado de su mirada, no da su ser al opresor, y él pierde, como tal, su situación de libertad reconocida por la libertad del otro. En la base de la opresión ve Sartre una cierta alienación original y mítica, que la funda y queda al desnudo cuando el opresor advierte la asimetría del vínculo que lo aliena al eliminarlo de la relación entre pares de la libertad.

La libertad, como negatividad productiva, aniquila su pasado y su circunstancia mundana para proyectarse al futuro, pretendiendo ser y prometiéndose ser. La libertad desea lo que no tiene en acto, es esa espontaneidad creadora del deseo ante la cual la actualidad del mundo ofrece su resistencia opaca. Frente a ésta, el deseo construye una actualidad fantasmática, lo que da al acto de desear el aspecto y el efecto de un acto mágico.

Pero el deseo también mitifica, porque el sujeto advierte que es deseado por él, que es el otro y ese otro es el verdadero sujeto, como si la naturaleza fuera la deseante y mediatizara su deseo en los sujetos concretos. Como alteridad y objetividad superior a las subjetividades peculiares, el deseo es alienante y el sujeto intenta desembarazarse de él por el único medio posible: realizándolo, entregando a su apetencia el alimento del objeto deseado.

En otro sentido, el deseo es libertad en tanto moviliza al sujeto contra la opacidad del mundo desde la opacidad sin causa de la naturaleza. El deseo carece de porqués y es el sujeto quien debe descifrar su sentido en su moción. Al moverse, el deseo moviliza y produce signos, que permiten al sujeto inscribir sentidos y configurar su libertad. Ya sabemos que, dialécticamente, la libertad se cautiva en su elección, pues ésta es determinación y encierra dentro de sus límites a quien elige. Al escoger, el mundo se convierte en destino y somete a la libertad, que debe repetir, incansablemente, el juego de la negatividad deseante y productora, alienante y libertadora. En la opacidad del mundo, el deseo construye unas oscuras murallas (oscuras pero definidas) que son el obstáculo dialéctico para la libertad. Hay también el deseo de libertad, es decir de liberarse del objeto deseado, lo cual permite al deseo conservar su disponibilidad y asegurar la continuidad de la vida como esa dialéctica entre opresión y libertad.

En un primer momento, el deseo privilegia el objeto y quita esencia al sujeto. En un segundo momento, cuando el objeto deseado es alcanzado y dominado, desaparece como objeto del deseo y el sujeto recupera su esencia, que le permite seguir deseando. Al perder su esencia ante el objeto, el sujeto se aliena por predominio de lo otro: es un *El* antes que un *Yo,* por lo que sabemos hace tiempo siguiendo a Rimbaud (*Je est un Autre*) y a Hegel que, por su dialéctica del reconocimiento, concluye que ser es ser reconocido y que el ser nos viene de los otros.

Sartre halla legítimo al deseo, en contra de las filosofías morales que intentan la vigencia de los valores como unos moldes donde los impulsos deben ser metidos para convertirse en actos éticamente aceptables. El deseo es, para Sartre, la transcendencia misma, pero no como aspiración a un mundo transcendente (transcendencia abstracta) sino como lo trascendente concreto, aquello que empuja al sujeto a superar la situación. Es una suerte de catarsis, de proyección, de toda la realidad humana.

Todo deseo propone la libertad y la verdad. No es ilegítimo e impuro, sino secundariamente, si lo envenena la voluntad *de ser* (en-sí-para-sí) y por la presencia del otro en él (pág. 433).

La libertad es, vista desde el origen y en conjunto, tragedia y fracaso. El hombre es libre porque toma conciencia de su contingencia, de que no es necesario en el mundo, y convierte esta contingencia en una necesidad, la necesidad de ser. Pero esta declaración de necesidad choca contra el orden dado del mundo y, mirado desde él, es un fracaso. Lo trágico es la afirmación de la libertad en medio del fracaso, admitiendo que éste es la condición esencial de aquélla. Lo mismo ocurre con la opresión, que es, en el fondo, reconocimiento de la libertad, ya que no se oprime sino a otra libertad, que debe ser, previamente, reconocida como tal.

El fracaso es la destrucción de la empresa humana por el mundo y el reconocimiento del hombre, ante sí mismo, como lo imposible (de nuevo Goethe). Pero es posible recuperar el fracaso y convertirlo en pedagogía religiosa: el cristianismo lo hace proponiéndose como religión de los esclavos y siguiendo a ese monarca que dice: «Mi reino no es de este mundo», que es como decir: «Mi reino no es de este mundo que convierte la libertad en fracaso y al hombre en un ser imposible». O también (lo cual no está muy lejos de la meditación sartreana, cristiana en este sentido): «Mi reino es la Ciudad de los Fines».

El fracaso es condición de la libertad porque el sujeto que fracasa se propone nuevas empresas, sigue movido por el deseo, enfrenta la opacidad del mundo, rechaza la obra como propia, no se reconoce en lo hecho, se declara satisfecho pero insaciable, etcétera. Cuando el hombre se siente saciado de lo que ha hecho se identifica con su obra, luego se convierte en objeto y pierde su condición humana. Es el reino animal del espíritu, que interesa a los zoólogos, pero no a los filósofos.

El hombre salva su humanidad cuando reconoce que sus triunfos son fracasos y que él es lo que no es, que su ser le lleva la delantera, constante futuro de sí mismo, perpetuo más allá de todo lo que hace. Como Cristo en la cruz, el cuerpo individual es el del rey sacrificado para que lo universal siga más allá, en el cielo, donde mora el Padre que lo ha abandonado y al cual entrega su espíritu (lo universal) descarnado del cuerpo (lo particular).

La propia moralidad sartreana es proyecto y fracaso, y es por ello, quizá, que cuando Sartre imagina el advenimiento del Reino de lo Humano, lo visualice (igual que Walter Benjamin) como un Apocalipsis, o sea, esa noticia que, al comunicarse, destruye lo que anuncia. Los hombres se liberan los unos a los otros reconociéndose mutuamente como libres y universales. Fiesta o apocalipsis, revolución permanente o «potlach», este suceso es contrario a todo orden, no puede cristalizarse en orden porque el orden supone una ley objetiva ajena al hombre, por tanto, instauradora de lo otro en el hombre, alienante, incompatible con la libertad. Por esto, el verdadero vínculo humano entre libertades si, por un lado, está siempre presente, está también siempre alienado. Dicho con más rigor: el vínculo humano no existe en acto, no existe realmente. Es una ensoñación negativa de la alteridad y la alienación. Y, en tanto inconcebible dentro de cualquier orden, incompatible con cualquier sociedad. De nuevo los hombres somos imposibles como tales hombres, la vida es una constante nostalgia apocalíptica.

Otra vez el ser y la nada

Queda dicho que la parábola sartreana termina donde empezó: quiso escribir una moral ontológica y terminó en una ontología de la libertad, dado que la empresa de definir una moral es imposible en sí misma, ya que tal definición supondría un código, o sea, un orden, necesariamente contrario a la libertad. Por otra parte, al hacer de la humanidad algo incompatible con cualquier orden social, coloca, como al principio, el Reino de lo Humano fuera de la historia que, paradójicamente, es la obra maestra de los hombres. Pero, en fin, todo sea en homenaje a esa ilustre imposibilidad llamada hombre.

El sartrismo, sin osar decirlo, se ha propuesto como una religión del Ser que está detrás de los seres, lo que Heidegger propone como el ser que no es el genérico de los entes, un Dios que no es igual a los dioses. Y este Ser que no tiene parigual es quien resulta capaz de extraer el ser de su contrario, la absoluta falta de ser, la nada. Por ello la sostiene y ella lo funda. Como un matrimonio, en que el marido (el ser) sostiene a la mujer (la nada) que le sirve de fundamento, pues sabemos que siempre las mujeres están debajo de los hombres y en castellano, para mayor felicidad, el ser es masculino y la nada es femenina, como corresponde.

El ser y la nada están el uno dentro del otro, siendo el ser infinito ser y la nada correlativa falta infinita de ser. Es decir que la plenitud infinita supone una carencia también infinita. Y así se sacan el uno y el otro de su inmovilidad y es posible ese constante juego de posiciones variables que es la vida y el intento de hacerlo caber en un discurso finito —como éste, por ejemplo—, intento que resulta disparatado de movida.

El ser desaparece en la nada y de ese aniquilamiento nace un ser recuperado, el para-sí, que vaga por el mundo profiriendo llamados, invocando: nombrando. Su lenguaje es genesíaco y lo que nombra cobra existencia. El ser es salvado de la nada por esta maniobra de manifestación y es así que el ser deviene verdad. El fondo indiferenciado del ser permite, como en una escena abstracta, el desvelamiento de entes particulares, strip-tease de la identidad que, sin embargo, no salva a nadie del reino de las sombras. El espectáculo termina, las luces se apagan y sigue ese proceso mortal y olvidadizo que llamamos la historia.

Si tomamos el punto de vista del infinito fondo indiferenciado, vemos, con angustia, que nuestra conciencia finita le resulta impertinente y surge ese estado hegeliano de la conciencia desdichada. Si tomamos el punto de vista de los entes desvelados, nos quedamos encerrados en la relatividad, con una angustia simétrica, la de ver pasar a nuestro alrededor un vertiginoso infinito que no nos pertenece y al cual pertenecemos de una manera fatal y misteriosa. Es el Aleph borgiano.

Estas tensiones dinamizan todas las categorías que hemos recorrido antes: la libertad, el deseo, la historia, el proyecto y la acción. El ser es un ser desdichado al que define su carencia y la desdicha proviene de que la carencia es infinita y, por lo mismo, en cuanto contenido, inefable. Este ser carente, que entre sus carencias registra la de no tener fundamento es, por paradoja, el fundamento ontológico de todo lo demás. Y su lucha contra la imposibilidad que lo define tiñe de impotencia, tragedia

y fracaso toda la empresa humana que es también fantasía de omnipotencia, dicha y triunfo, como corresponde.

El hombre aprende a través del mundo que nada lo sostiene, pues lo sostiene la nada, y que su único privilegio, entre los demás animales, es el de oponer el azar a la libertad y no, como en el orden de la naturaleza, la necesidad. Este mundo infundado es lo que permite que el hombre sea libre y no deba responder a ningún Fundador.

La carencia es, también la base de la creatividad humana. Sartre sigue aquí el genial aforismo de Valéry según el cual *la création est une faute:* la creación es una carencia y también una falta en el sentido de pecado, pues el hombre que se diputa creador parodiza, de modo pecaminoso, el acto que define, por excelencia, a Dios: instaurar el en-sí sobre la nada.

El ser es un ser carente que se define como ser en el modo del no ser. El ser reconoce la carencia que lo define y, a partir de allí, en un doble ejercicio de negatividad, niega sus carencias produciendo lo que no es. Sólo a partir de una carencia fundante es concebible un ser creador. Por el contrario, el ser pleno de sí mismo no crea nada porque lo tiene todo. Aún las lecturas existenciales del cristianismo imaginan a Dios como carente: a Dios le hizo falta el universo cuando lo creó, le hizo falta el hombre y por eso lo creó, etc.

Esta categoría de carencia tiene tres relaciones privilegiadas:

1.º *Con el pasado:* el pasado no es sólo la falta de ser en el ser que fui, sino también una falta de ser en el ser que debo ser pepetuamente. Por ello, el pasado es siempre presente y es posible releerlo intentando llenar sus carencias. Es la posibilidad por excelencia de la razón histórica.

2.º *Con la ignorancia:* desde el punto de vista del conocimiento, la carencia es algo exterior y dado que intenta llenarse con un ejercicio de productividad libre dirigida, precisamente hacia fuera, hacia el otro, en busca de reconocimiento. Como no hay una verdad previa y dada, lo que caracteriza al conocimiento humano no es el hallazgo de dicha verdad inexistente, sino lo contrario: la ignorancia. El hombre sabe porque se sabe ignorante, sabe porque ignora. Y este no es un defecto de la humanidad, sino más bien un privilegio, el de aceptar todo conocimiento como provisorio y superable, el de valorizar la ignorancia como condición del saber (y no identificarla con el error, según las concepciones veristas y dogmáticas del saber), el visualizar la verdad como algo perpetuamente en acto, algo por hacer, un proyecto y una tarea.

3.º *Con la verdad:* las teorías de la verdad que, desde Platón, intentan definirla como algo dado y a descubrir, algo que nos espera ya hecho y perfecto, imponen la verdad como algo que viene de afuera, algo extraño y atinente al mundo del Otro.

En una óptica productivista como la sartreana, la ausencia de verdad previa transe todo el saber de ignorancia y lo convierte en una totalidad indeterminada, donde todas las posibilidades pueden llegar a cumplirse. No es encontrar el camino correcto que lleva a la isla del tesoro, sino hacer del propio camino un tesoro. Así es que la ignorancia se diferencia del error, pues ignorar es estar instalado entre el error y la verdad sin poder distinguirlos. Es posible estar en lo verdadero sin saberlo, habitar en la verdad sin la conciencia ignorante.

Lo opuesto a este planteo es el llamado espíritu de seriedad, donde la verdad no

sólo existe previa y completa, sino que se recibe de una fuente autorizada. El Otro es esencial y Yo soy inesencial, mero hueco que El llena con su saber. Las verdades recibidas de Bouvard y Pécuchet, el sentido común de ciertos filósofos empiristas, el pragmatismo que intenta acordar mi verdad a la media estadística de las opiniones ajenas, serían variantes de aquel espíritu de seriedad.

El primer escenario de la productividad humana es el cuerpo, pasividad pura y transida por la actividad del ser. Tener un cuerpo es riesgoso en el mundo y da lugar a todos los pesimismos, pues el cuerpo es la limitación por excelencia de todos los proyectos, ya que constituye el haz de instrumentos primarios con que el ser sale al mundo en el momento del para-sí. Pero es por el ser que el riesgo nace en el mundo, él lo define y no lo acepta como un dato natural. Se instala, así, una cierta dialéctica entre el ser y el cuerpo que Sartre acota con estas palabras:

> Yo no estoy *en mi cuerpo* ni detrás de él, tampoco *soy* mi cuerpo, pero tampoco soy *otra cosa* que mi cuerpo; yo lo existo (pág. 328).

El mundo es un campo de productividad inagotable gracias a que el ser posee inagotables carencias. Ser es crear, inscribir intencionalidades en la opacidad dada del mundo y, a partir de ellas (del ser-en-sí que se opaca al producirse) seguir creando, en una suerte de *condena a la producción*. Estos hallazgos productivos que los hombres se transmiten constituirán lo que, en textos posteriores, Sartre llamará *lo práctico-inerte*.

Como se vio antes en su lugar, el arte es la imagen privilegiada de esta actividad productiva. La obra de arte dibuja el mapa del Reino del Deseo, ese mundo total donde se realizan las fantasías de la libertad total. Símbolo y parodia mimética de la creación, el arte introduce en nosotros la sospecha de que hubo un Dios creador, que ese Dios muerto fue quien extrajo el ser de la nada sin extraer la nada del ser. *Le rien perce* la creación, susurra Valéry: la creación es como el queso de Emmenthal, definido por sus agujeros que parecen ojos (en la Argentina se lo llama, precisamente, «queso de ojo») pero que nada ven, sino que obligan a mirar en su perfecta oquedad. Queso de nada, sería mejor llamarlo.

Alteridad absoluta, imagen del Ser que está detrás de los seres, Dios es el modelo que permite a Sartre, sin quererlo, el frustrado viaje al mundo de la moral. Acotamos estas características de su aparecer:

1.º *El ser autofundado:* Dios se crea a sí mismo, pero lo creado por El se distingue del Creador, por definición, de modo que al crearse Dios crea lo Otro, o crea el Ser en la modalidad de lo Otro. El mundo como alteridad divina sería la imagen extrema de esta dualidad. En la misma persona del Creador, pues, existen los términos dialécticos del Ser y el Otro que dinamizan todas las variedades del Ser.

2.º *El ser absoluto:* Dios es absoluto, pero no como Creador, sino como proyecto de Dios. Lo absoluto es la pura positividad que abuele todas las distinciones. Es el ser puro, inmóvil, inexorable, intemporal, carente de calificaciones, cuya representación gráfica es la esfera de Parménides (cf. pág. 195). Es el ser que ha suprimido la nada y, por lo mismo, la creatividad, la homeostasis que aguarda al espíritu al final de la historia, según la cosmogonía hegeliana.

3.º *El objeto de la plegaria:* en la plegaria, el orante se constituye en objeto puro

de la mirada absoluta del sujeto absoluto, que es Dios. El orante es la trascendencia transcendida, la ofrenda del ser a la verdad absoluta que actúa como libertad absoluta y única, eliminando la del orante que la entrega como don.

Puesto que Dios todo lo sabe, las palabras de la plegaria son superfluas, pues transmiten sentimientos, deseos, entendimientos, que el Sujeto Absoluto conoce mejor que el orante. Por ello es que la plegaria tiene, casi siempre, un alto valor poético, porque es el lenguaje que no está sometido a la servidumbre de la comunicación.

Sartre ve en la plegaria un elemento de mala fe, ya que el orante quiere que Dios haga su Voluntad (la de Dios), pero que esta voluntad se confunda con la voluntad del orante, ya que rogar es también mandar. La astucia del orante es suponer que Dios es libre y que puede hacer una u otra cosa, es decir, que su astucia consiste en poner a Dios ante su propia libertad.

La plegaria es, también, producto de una situación límite originada por la impotencia. El orante intenta lograr, por medio de la plegaria, lo que no puede alcanzar por otros medios. Es una actitud desesperada (desespera de todos los medios propios) y optimista (confía en que Dios accederá a los ruegos). Sartre recuerda que, muy a menudo, los moribundos proclaman la bondad del mundo: cualquier juicio que pueda salvar al mundo de la nada es preferible a la aceptación de esa nadería.

4.º *Dios-mirada:* el Dios clásico es la mirada absoluta que crea el mundo y puede destruirlo, aunque podemos matizar y pensar que Dios no puede violar la legalidad del universo, pues es la legalidad que lo acredita como Creador, precisamente. Ante esta mirada compacta y plena, mi libertad de hombre no existe. Dios sabe todo lo que me ocurre y ocurrirá, de modo que, para El, toda mi vida es ya pasado. No caben en esa mirada mis proyectos ni mis fracasos, mis deseos ni mis fantasías.

Pero si pensamos en Dios como Creador de un Ser agujereado por la Nada, entonces cabe en su Creación, también, la mía. Me ha dejado los ojos del queso para que yo produzca algo, para que el futuro sea inédito y acepte mis proyectos, aunque sea bajo las especies del fracaso. Hasta es posible pensar en la curiosidad de Dios por la creatividad de su criatura, que completa la obra de la Creación operando en los desolados paisajes de la Nada.

En otro orden, la mirada de Dios asegura la existencia de lo universal, o si se prefiere, la existencia de cosas universales es una prueba de la existencia de Dios.

5.º *Dios-ente:* Dios se ve a sí mismo como necesario. No es pensable que Dios se origine en la contingencia, que pueda existir o no. No se ha extraído de tal contingencia, sino que se funda a sí mismo como necesidad absoluta. Aunque en el momento de crearse a sí mismo él pudo no crearse, en el momento sucesivo, que es esta eternidad suya que vivimos ahora, la contingencia ha sido abolida en materia de Dios. Lo que excede a estas relaciones de necesidad/contingencia es el Ser, porque aborda su propia nada y desaparece en ella para reaparecer en las especies del para-sí. El Ser, si se quiere, es más que Dios, es más matizado y más complejo. Dios, en última instancia, puede ser el hombre hecho hipóstasis de sí mismo como revelador. La Creación sería la caída del primer velo, lo cual, mirado desde el hoy histórico hacia atrás es la caída del último velo, de ese velo que deja al desnudo el Mito del Origen.

6.º *Dios, causa sui:* Dios tiene un entendimiento (el entendimiento divino de

Leibniz). Bien, pero (pregunta Sartre a Leibniz, ese panteísta del Ser): ¿Cómo puede el entendimiento divino concebir lo Otro, Dios Creador concebir a Dios Creado? Sabemos que Dios es la causa de sí mismo, pero entonces la imagen que puede producir es la de una persona subjetiva, ya que sería absurdo que intentara duplicar su existencia absoluta en un segundo absoluto que sería relativo al primero, o sea que no podría ser absoluto.

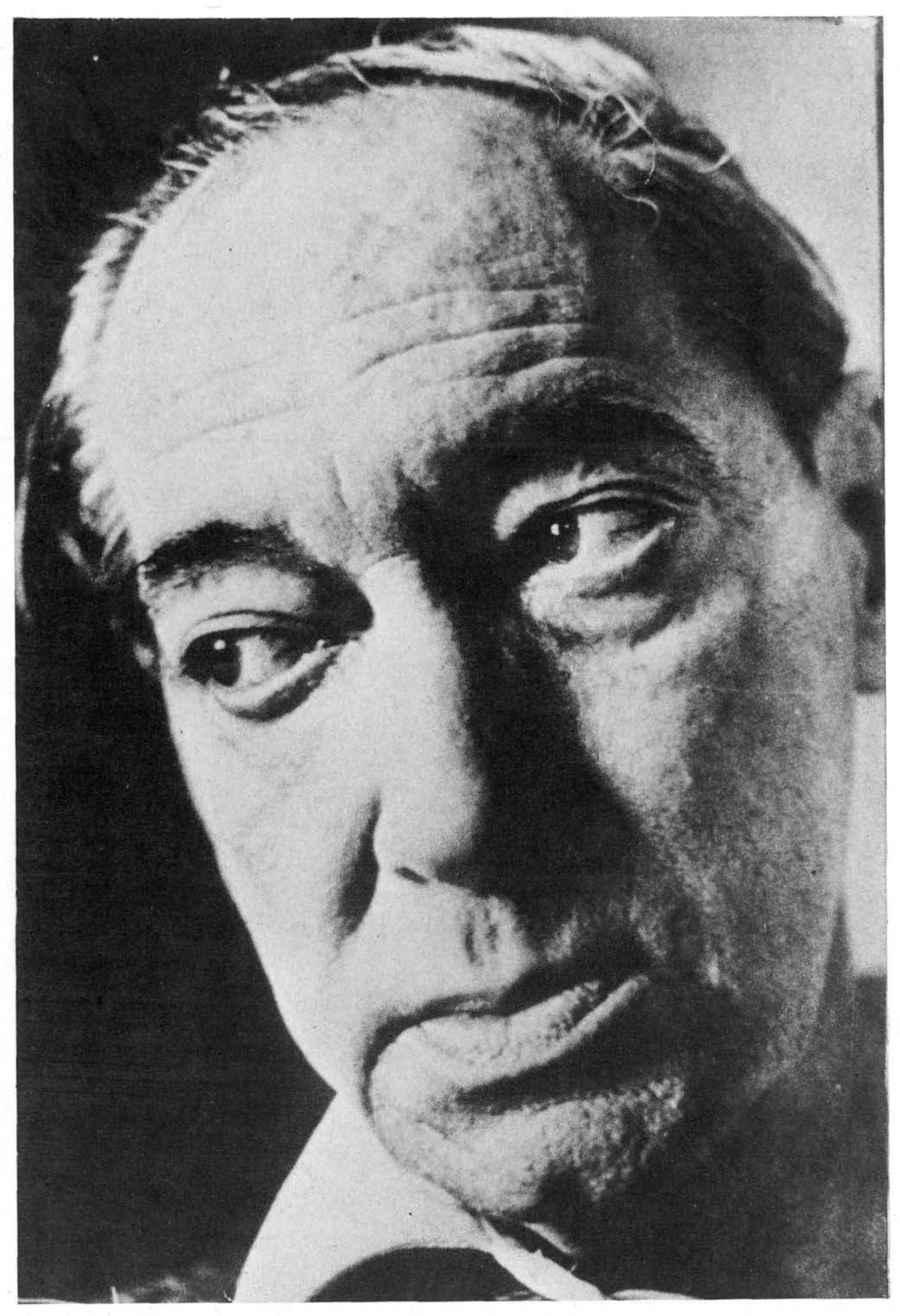
Sartre introduce en la noción de Dios también la alteridad que significa la nada frente al pleno ser. Si Dios ha creado un mundo productivo a partir de su nada, es porque él también es, en parte, nada, ya que el mundo está hecho a imagen y semejanza de Dios.

La Creación queda así dibujada como una parábola que va de un imponderable a otro: de la nada al orden ideal del ser que el hombre persigue sabiéndolo inalcanzable. Nadie puede superar este límite, pero tampoco tocarlo. Lo único que puede alterar esta carrera interminable es el fin del mundo, el Apocalipsis que, de pronto, preocupa a Sartre.

Hay una esperanza de indestructibilidad, de eternidad, de inmarcesibilidad en toda la construcción sartreana, que lo acerca a los panteístas del Ser como sus cuestionados Leibniz y Spinoza: la esperanza de que haya el Ser (con mayúscula) increado y productivo, anterior a la Creación y al Dios Creador, si es que El existe. Este Ser es una suerte de potencia creativa o genesíaca que el hombre asume, creándose al crear por medio de los mecanismos de la carencia antes analizados. He allí el atisbo de necesidad y de fundamento a esta existencia humana, de otro modo infundada y contingente: al Ser le hace falta el hombre como mediador de la creación de seres y esta creatividad se funda en la potencia creativa del Ser, que pasa por los infiernos de la Nada para instaurar el Paraíso Terrenal del para-sí. El Ser tiene que ser, debe realizarse, necesita del futuro para cumplirse. Pero no vamos a seguir por este camino pues el lector ya habrá advertido que es el punto de partida de la reflexión sartreana sobre la moral. Al fijar al Ser un deber (el tener que ser, el tener que realizarse creativamente por medio de la libertad que es negatividad) le estamos fijando un cometido ético. Por el Ser vamos a la moral, pero como hemos vuelto de la moral al Ser, el cuento parece de nunca acabar. Bien, pero, ¿no es ésta la gran virtud de Sartre, el contarnos un cuento de nunca acabar para que nosotros sigamos el hilo por nuestra cuenta, productivos y libres?

BLAS MATAMORO
Cuadernos Hispanoamericanos

Notas



Juan Carlos Onetti

Onetti y la Realidad del Silencio

En uno de sus libros menos leídos —*Para una Tumba sin Nombre*— Juan Carlos Onetti deja correr estas frases: «Es un mal narrador —pensé con poca pena— Muy lento, deteniéndose a querer lo que ama, seguro de que la verdad que importa no está en lo que llaman hechos, demasiado seguro de que yo, el público, no soy grosero ni frívolo y no me aburro».

Pocas veces, prescindiendo de la ironía humorística de titularse «mal narrador», se han dicho palabras más exactas sobre una obra propia. Y el público (grosero y frívolo o no), acepta con inmediata fruición esa lentitud, amorosa y certera, que le describe la verdad existente ajena de los hechos.

Si uno es de veras escritor irremediablemente acaba por revelar lo que el sumario se empeña en mantener oculto, desconociendo su importancia. Las aparentes fruslerías, los gestos equívocos, la ingenuidad de un papelote, el rastro de una lagartija, el sonido heterodoxo de una cornamusa, acaban por exigirle —con mucha mayor insistencia que los acontecimientos «importantes»—, que los lleve al papel y se declare, en razón de su ser, testigo fehaciente de lo inapreciable.

El testimonio de Onetti es de lo más original y vigoroso. Lo inapreciable ha encontrado en él un defensor acérrimo. Como dice Jorge Ruffinelli: «Todas estas historias y todos sus actores tienen algo en común: el anhelo de lo que no fue, la búsqueda insatisfecha de un logro que sólo ha de venir —si viene—, corrupto y disminuido» (prólogo a *Cuentos Completos)*. Nada más lógico que buscar lo que no fue en alguien que declara que la verdad «que importa», se encuentra lejos de los hechos.

Por ese mismo motivo, lo que Onetti nos cuenta es siempre una parábola de lo que quisiera contarnos. Es un resultado de creer más en el arte que en las ideas. De tener más próximas las figuras de la imaginación que las de la vista. De entender, en suma, la realidad como una bagatela prescindible que puede ser sustituida —mejorándola— por el hermoso desaliento del lenguaje.

Onetti narra de través, evitando referirse a las cosas existentes y al tiempo presente. Es la antítesis del «ahora y aquí», porque ni el ahora le satisface ni el aquí le interesa. Inventor de mundos y de inutilidades, puede recrearse en la maravilla de ese Larsen que divaga perdido entre los cachivaches destrozados de un astillero del que ha sido nombrado gerente con ninguna finalidad en el inexistente emplazamiento de Santa María. ¿Existe metáfora mejor que toda esa sucia ruindad para describir la existencia real sin mencionarla?

Lo que el autor de *El Astillero* o *Juntacadáveres* intenta no es abusar de la paciencia del público que pudiera, por frivolidad o grosería, aburrirse. Intenta aproximarse a la realidad a través del silencio. Más ciertamente, si se quiere: *plasmar*

el silencio de la realidad a través de la insuficiencia de sus comunicados; sustituir lo que no habla, lo que nada significa, por otra forma de incomunicación.

Cabe juzgar por buena una imagen onírica del mundo, pues éste no tiene por qué ser distinto a la misma naturaleza ideal que le ha otorgado vida. La invención se redime de su falsedad si el mundo es igualmente invención e, igualmente mentira, por tanto. De manera que de Onetti puede muy bien decirse, como apunta Josefina Ludmer, que *La única historia susceptible de ser creída es la creada* (prólogo titulado «Contar el Cuento» en *Para Una Tumba sin Nombre)*. Narrativa y realidad se apuntalan como procesos paralelos, siendo una respecto a la otra el proceso del proceso, o sea, el juicio de valor donde se intercambia la negatividad de su ser.

Onetti es, por lo que respecta a este tratamiento de la realidad, un negador absoluto. Pero no con la retórica del silencio, sino con la de su sustitución por una palabra azarosa, fraccionable, interrumpible y mínima. Habla, como quien sueña, de extraños mundos imposibles, cuya topografía se describe minuciosamente y los llena de fantasmas que dialogan vaciedades insólitas para remitirnos a la torpeza vergonzante de nuestro fracaso de presuntos seres vivos en emplazamientos supuestamente verdaderos.

El duro aprendizaje de no creer en las cosas y relatarnos su incredulidad se llena, para sarcasmo, con la miseria y amargura de las cosas mismas, como si no existiesen inventadas. Un sentido hostil de la fatalidad de la misma invención —como una pesadilla de la que no se puede despertar— lo acompaña en su verbo, activamente cruel incluso cuando relata la postergación de no tomarse en serio, porque descree de sí. Comprobar la inexistencia de lo simbólico no es, a la postre, más grave que comprobar el delito del lenguaje que lo traiciona. Todos, al escribir, traducimos de un idioma a otro. Sólo que la traducción de Onetti es la escritura física del silencio: la realidad, fonéticamente pronunciada, de lo increíble. O, con sus propias palabras: «Es decir, nada; una confusión sin esperanza, un relato sin final posible, de sentidos dudosos, desmentido por los mismos elementos de que yo disponía para formarlo» (penúltimo párrafo de *Para una Tumba sin Nombre)*.

La ignorancia del significado se desprende del significado mismo, no de quien lo instrumenta. Onetti se sabe un mero transmisor de la nada, del silencio, no un intérprete sacerdotal de la escritura. Por eso nos propone su disolución como narrador en *Dejemos Hablar al Viento*. Que sea un elemento neutro quien relate, aunque lo haga por nuestra misma boca. Y, dentro de esta suplantación: «¿Quién adivina para qué lado soplará el viento?» (pág. 252).

Esta sustitución, en donde todos los papeles se encuentran organizados desde la neutralidad textual, pone en duda que el relato que tenemos en las manos responda a la concepción de la novela. ¿Novela? Para mencionar una primera y absoluta negación, no hay argumento. Se ha prescindido de una historia con principio y final. Sin origen ni fin, basándose en «deliberadas mentiras», Juan Carlos Onetti nos presenta al pintor-comisario-padre-amante Medina con el guiño de cerciorarnos de su irrealidad. Y hace que el viento lo haga deambular por Lavanda y Santa María con un conato de acciones que suelen revertir en palpitaciones interiores (gérmenes o atisbos de ideas incompletas) que monologa ritual y silenciosamente. Tampoco hay una intriga

propiamente dicha. De modo que cabe discrepar de Mario Benedetti cuando afirma que Onetti realiza «novelas con temas de novelas» (prólogo a *Un Sueño Realizado)*. La acción se teje y se desteje sin un hilo que la defina y la resuelva. Nada definitivo llega nunca a anudarse y la muerte de algunos personajes tampoco desencadena ni desanuda nada. Los personajes y situaciones están dados, acabados desde el principio y, en ellos, las mutaciones nunca son de fondo, sino circunstanciales —cambio de profesión, de lugar o compañía, pero jamás de su monolítica identidad—. Ni siquiera, en verdad, puede decirse que existan tales personajes. Son, si acaso, las reminiscencias de una saga literaria: el doctor Díez-Grey, el viejo millonario Petrus y su estúpida hija, Colorado o el fracasado chulesco de Larsen. Seres a quienes ya conocemos desde *El Astillero* o *Juntacadáveres.* Hasta Santa María, el lugar, carece de sorpresa y lo sabemos una invención cambiante únicamente en la rutina y la sordidez de sus entornos habituales: isla, muelle, poblacho.

¿Dónde reside, pues, la fuerza o la emoción del libro?

Si alguna teoría cabe enunciar, yo adelantaría la siguiente: en su modo de negar la novela. En su manera, lícita y expresa, de invocar al silencio como sustitución final de la palabra.

Pues, efectivamente, *Dejemos Hablar al Viento* tiende mucho más que a la creación a la disolución fetichista, mágica, del lenguaje.

Lo que Onetti parece plantearse es la posibilidad de una radical negación de lo verbal que implique, en contrapartida, la negación de lo existente. Por eso, más que el desarrollo de una historia se ha decidido por contarnos sus hilos invisibles, sus lejanas madejas, sus ignoradas derivaciones y colateralidades. No se deja traicionar, siquiera, por una intensificación del ritmo, que permanece monocorde desde la primera palabra hasta la última.

El relato emerge así de sus texturas inacabadas, de sus desviaciones tangenciales, de sus huellas que apenas nos conducen hacia ninguna parte. Y la trama que, poso a poso, va asentándose, es la de una verbalización interior que no necesita ser creída. Que funciona, al contrario, como una protección íntima que desprecia la «realidad», que ya no vive en «ella».

La fantasía literal —más que literaria— de este proceso, recurre para esa negación al hermetismo. La prosa de Onetti es una prosa ensimismada. Es el lenguaje del brujo, del tabú, sólo aprensible para los iniciados en el nihilismo. Un criptograma hundido en los pliegues de su maestría, perdido en el recoveco psicológico de su causticidad.

No tarda nada Onetti en colocarnos dentro de ese papel de buscadores de su subconsciente. La carga autoaniquiladora y devastadora se ofrece en la primera esquina de este último libro, nada más doblar sus hojas iniciales: «Ese tiempo en que la muerte anda suelta, ofreciéndose y uno, tradición o instinto, cumple ritos de olvido para no decir que sí y abandonarse» (pág. 18).

Un recuerdo es así «una mentira de recuerdo» (pág. 22). Las palabras ajenas ya no le pueden engañar: «Por ser ya demasiado experto para moverme sin esfuerzo entre las mentiras espesas que ella renovaba diariamente» (pág. 33). La inamovilidad de un

---

1 *«Dejemos hablar al Viento»,* se cita por la edición de Bruguera-Alfaguara. Barcelona, 1979.

mundo recreado que, en su incambiable identidad mental, puede definirse eternamente: «Los chicos, las cosas, todo es lo mismo siempre y en todas partes» (pág. 220).

Su profesión de escepticismo es quien le lleva a negar cualquier creencia que no sea la del vacío de sus páginas. A lo cual se abraza arremetiendo, con un valor suicida, contra cualquier modelo de creyente: «Desde muchos años atrás yo había sabido que era necesario meter en la misma bolsa a los católicos, los freudianos, los marxistas y los patriotas. Quiero decir: a cualquiera que tuviese fe, no importa en qué cosa; a cualquiera que opine, sepa o actúe repitiendo pensamientos aprendidos o heredados» (pág. 18). Esta reserva ante el creyente, que expresa un afán de fraternidad en el agnosticismo y la descreencia más globales, se debe a que «Un hombre con fe es más peligroso que una bestia con hambre. La fe los obliga a la acción, a la injusticia, al mal; *es bueno escucharlos asintiendo, medir en silencio cauteloso y cortés la intensidad de sus lepras y darles siempre la razón»* (pág. 19). Para acabar el razonamiento de su inquina al creyente con el supuesto de que «Un hombre contaminado por cualquier clase de fe llega velozmente a confundirla consigo mismo; entonces es la vanidad la que ataca y se defiende. Con la ayuda de Dios, es mejor no encontrarlos en el camino; con la ayuda propia, es mejor cambiar de vereda» (pág. 19).

Cualquiera que sea nuestro criterio al respecto, no deja de asombrar su coherencia. Si se hace profesión de descreído ¿qué «verdad», qué «historia» o qué «moraleja» se nos va a pretender comunicar?

El señuelo de la negociación se ríe de la misma improcedencia de la temporalidad: «Nuestro pasado habría sido sucio, tal vez imprencindible. Pero el presente era peor, como es costumbre» (pág. 35). Desde esa renuncia a la historia puede permitirse negar, también, el texto con el texto, sabiendo que la obsesión por unas líneas que «cuenten» un relato no conducen a nada: «Pero ambos ignorábamos lo glorioso de luchar para un fracaso y persistíamos» (pág. 46). Vivir, y hasta escribir, se transforman bajo estas leyes exactas en una enfermedad dormida que ningún hombre logra evadir, de la que ningún escritor se llega nunca a despertar.

El costoso esfuerzo de escribir establece una quimera que no puede ni quiere concluir en ninguna razón, en ningún hecho, en ninguna prerrogativa. La escritura se entiende aquí como una simple solución contraofensiva —un matasueños—, que hace las veces de muralla; que se establece como degradación de la temporalidad y del lenguaje, pues ambos nos obligan a una defensa del sinsentido de existir, careciendo ambos —tiempo y palabra—, de significaciones valorables.

Por eso, esta novela que niega la novela es, en cambio, el relato por excelencia, puesto que todo ocurre *dentro de él.* Onetti está tan convencido de su restitución del mundo por sus propias invenciones que para nada se cura de establecer la «falsedad verosímil» de todo lo narrado. Como Josefina Ludmer advierte en su ya mencionado «Contar el Cuento»: «El texto no tiene un desenlace definitivo, no cierra los sentidos, no concluye; no establece ninguna "verdad" o "falsedad" de lo contado; "desecha" los hechos, lo que ocurrió «realmente»: se maneja sólo con la parte, el deseo, la reversión, la mentira». Acaso recurre a la autocita para marcar el ilimitado universo de su literatura, que prescinde de cualquier referencia al mundo de lo contingente. Así sucede que Grey, hablando con Medina, dice: *«Varios libros atrás* podría haberle dicho

cosas interesantes sobre los alcaloides. Ya no ahora» (pág. 200). De modo que para corroborar que sólo la literatura existe, añade luego: «Oh, historia vieja. Estuvimos un tiempo en una casa en la arena. Tipo raro. *Hace de esto muchas páginas. Cientos»* (pág. 200).

La historia no es creíble. Ni siquiera las historias creadas son creíbles. Y en esta negación universal Onetti parece estar esperando, con su literatura, el despertarse de la nada.

El lector, por ello mismo, independientemente de su goce con un verbo limpio y una manera de contar sagaz y ponderada, no logrará adentrarse en el universo de este narrador uruguayo sin un constante esfuerzo: el de evadir los vértigos habituales que conlleva el vacío. La prosa ensimismada, el hablar reptante, sarcástico y entrecortado, la sustitución de nuestra misma lectura que hace la *lectura inteligente* del narrador, nos colocan al margen, nos dejan, de múltiples maneras, fuera del texto, como unos observadores no apetecidos, casi intrusos, en el reborde de las páginas.

Y, al final, llega el viento que borra las palabras, que se lo lleva todo. «Dejemos Callar a Onetti», dejemos que hable ahora, únicamente, la realidad de su silencio. Eso es lo que su viento final nos comunica. Sólo en los trazos no escritos reside la más verdadera y consistente de todas sus pasiones: la de la Nada Total.

PEDRO J. DE LA PEÑA
Jorge Juan, 9
VALENCIA-4

Un exilio político en el siglo XV

El caso del poeta Juan de Dueñas

Bien conocida es la historia turbulenta de la España del siglo XV: a la muerte inesperada del joven Enrique III de Castilla en 1406, le sucede al trono su hijo de menos de dos años, Juan II. Tras años de lucha interna entre los nobles que intentaban apoderarse del pequeño monarca, se declara la mayoría de edad de Juan a sus catorce años. Poco después éste se entrega completamente al favorito, Don Alvaro de Luna, quien llegará a ser el hombre más odiado de la época. Juan II le deja las riendas del reino al condestable debido al hecho de que al rey le interesa mucho más el arte que el gobierno, como explica Pérez de Guzmán en su *Generaciones y semblanzas:* «Sabia fablar e entender latin..., plazianle muchos libros e estorias... Sabia del l'arte de la musica... Pero como quier que de todas estas graçias ouiese razonable parte, de aquellas que verdaderamente son virtudes e que... a los reyes son nesçesarias, fue muy defectuoso. Ca la prinçipal virtud del rey, despues de la fee, es ser industrioso e

diligente en la gouernaçion e rigimiento de su reyno... De aquesta virtud fue ansipriuado e menguado este rey, que auiendo todas las graçias sus dichas, nunca una ora sola quiso entender ni trabajar en el regimiento del reino.» [1] La privanza y el poder absoluto de Alvaro de Luna ocasionan otras disputas en el reino; entre los enemigos más coléricos del condestable figuraban los primos hermanos de Juan II, hijos de Fernando I de Aragón (el que servía de regente durante la minoría de edad del monarca castellano). Ocho años después de derrotar a sus primos —don Juan y don Enrique— en la Batalla de Olmedo (1445), Juan II desfavorece a don Alvaro y le degüella. El rey le sigue en la muerte un año más tarde, dejando el trono a su hijo, Enrique IV, otro gobernador inepto.

A pesar de la impericia de Juan II y debido a su afán por la estética, florecieron las letras castellanas durante su reino, sobre todo la poesía. El *Cancionero de Baena* es un mudo testigo de los muchos poetas que componen y leen sus versos bajo los auspicios de la corona de Castilla. Entre estos vates se encuentra Juan de Dueñas, compositor de obras amorosas y políticas: son éstas la aparente causa del exilio de este poeta de la corte de Juan II en la segunda década del siglo XV. Muy poco se sabe de la vida de Juan de Dueñas, pero sus obras poéticas nos han dejado algunas noticias referentes a su edad y sus rumbos [2]. De origen castellano, este poeta nace entre 1400 y 1410 y sirve en la corte de Juan II, según nos cuenta en unos versos suyos en los que se refiere al rey: «Desde el dia en que naçi / fasta la ora en que esto, / aqueste señor me crio.» Joven será al escribir estas palabras; hacia el año 1428 ó 1429 parece ser exiliado de la corte castellana por algunos poemas en los que critica la política de su monarca y la privanza del condestable. Sin embargo, las noticias del destierro no se manifiestan en estas poesías ni en los documentos en que figura el nombre de Juan de Dueñas; aparecen en la obra más famosa de nuestro poeta, su *Nao de amor,* Luego veremos lo que el vate escribe de su exilio en la *Nao;* primero más vale examinar las poesías políticas que parecen ser la causa de su destierro de Castilla.

El 20 de octubre de 1418, Juan II de Castilla se casa con María de Aragón, hija de Fernando I; es un matrimonio arreglado por éste antes de su muerte en 1416. La boda es la última vez que el rey castellano se encuentra con sus primos de manera pacífica. Después del fallecimiento de Fernando, su primogénito Alfonso (V) le sucede al trono en Aragón; su segundo hijo, Juan, ya estaba desposado con la Infanta Blanca de Navarra y reinará con ella durante muchos años, pero sin dejar sus intereses en Castilla; su hijo menor, Enrique, Maestre de Santiago, que no tiene herencia monárquica, quiere casarse con la hermana mayor de Juan II (la Infanta Catalina) con intención de apoderarse de Castilla. Rechazada su petición de mano, Enrique y su hermano Juan atacan la ciudad de Tordesillas y raptar al rey Juan II. Este golpe de Estado señala el comienzo de las guerras civiles castellanas que habrán de durar unos veinticinco años. Son más de dos decenas de batallas, prisiones, tratados y sospechas,

---

[1] FERNÁN PÉREZ DE GUZMÁN: *Generaciones y semblanzas.* Buenos Aires, 1947. Austral, págs. 75-76.

[2] Francisca Vendrell (Gallostra) de Millás publicó una biografía bien detallada de Juan de Dueñas, a base de sus poesías y documentos en archivos, en su *Corte literaria de Alfonso V de Aragón y tres poetas de la misma* (Madrid: Tipografía de Archivos, 1933), págs. 73-88. Aunque menciona el destierro de Juan de Dueñas, no considera algunos datos que hemos encontrado en sus poesías, ni tampoco trata la «Nao de amor».

en los que participan hasta los vasallos menores de los nobles. Juan de Dueñas es uno de los seguidores del monarca castellano que se embrolla en el conflicto: dos de sus poesías en el *Cancionero de San Román* [3] tratan el antagonismo en Castilla en sus comienzos.

En uno de los dichos poemas, titulado «Dezir de la valia del Rey nuestro Señor (Juan II de Castilla) antes que el Infante (Juan II de Navarra) entrase en Toledo», Juan de Dueñas hace resaltar la división de lealtades, llamando «vosotros» a los partidarios navarros y aragoneses y «nosotros» a los que quedan fieles a la bandera castellana. Criticando la perfidia de algunos compatriotas suyos que no han apoyado a su rey en la disputa, el poeta escribe:

Donde el Rey, nuestro Señor,
que poneys en tal estrecho,
guardara nuestro derecho,
pues no le fezimos error;
y sabida la verdad
por vuestra deslealtad,
comereys pan con dolor.
Que non avremos la gloria
de los leales y fuertes,
y después de nuestras muertes
loarnos han por estoria;
y los que mal tratades,
segund vuestras falsedades,
quedara de vos memoria.

Empeñándose en su propia falta de yerro, Juan de Dueñas concluye así:

El Señor Dios de vitoria
al que bive syn maliçia,
guardando nuestra justiçia
que es verdad clara notoria.

No obstante, a pesar de haber compuesto estos versos en los que tan claramente declara su devoción a Juan II, nuestro rimador tiene que volver sobre el tema en una poesía subsiguiente para defenderse de las lenguas maléficas que le acusan de traición. Escrito poco después del poema ya visto (a juzgar por el epígrafe) éste se titula «Coplas que fizo Juan de Dueñas sobre sospecha que tenian del quando el Infante entro en Toledo.» Después de recontar su vida bajo la protección del soberano de Castilla, el versificador reitera su fidelidad para disipar definitivamente cualquier rumor de su apoyo a los primos Trastámara:

---

[3] Las citas de las poesías de Juan de Dueñas son del cancionero manuscrito de San Román (2-7-2, MS, 2, de la Real Academia de la Historia), colección no editada.

La qual a mi no consyente
que faga yerro tan grande,
ni lo quiera Dios ni mande
que tal mengua se me diese;
....

Fyn

Trabado del como alano
syn pensar interés,
solamente por quien es,
mi gran señor soberano.

No se sabe con certidumbre si Juan de Dueñas podía hacer cesar los rumores de su traición; ya que parece haber continuado por algún tiempo en Castilla, es probable que Juan II prefiriera creer las palabras del poeta y no las de sus infamadores. Pero esta manifestación de confianza de parte del monarca puede haber fomentado una presunción del autor, quien creerá muy seguras su posición y protección en la corte castellana. A partir de la resolución de sus problemas mencionados anteriormente, Juan de Dueñas se pone a criticar los que él considera los «defectos» del gobierno de Juan II. Entre los varios vicios que padece Castilla en el siglo XV, el bardo hace resaltar la desigualdad de tratamiento económico que reciben los vasallos e hidalgos. En unos versos dirigidos al rey de Castilla, nuestro vate acusa al monarca de premiar a los hombres malévolos de su reino y hacer sufrir en la pobreza a los buenos y fieles. (¿Hablará del condestable y de sí mismo, respectivamente?) Seguramente habrá insultado a Juan II cuando dice en el mismo poema que tal situación económica «aun a Dios pareçe feo». El atrevido señor de Dueñas se insolenta aún más con su soberano, dándole consejos patentemente no solicitados:

Y por esto, Señor fuerte,
no devrias consentir
a los tales reçebir
merçed ni bienes en suerte;
....

Antes, Señor, deves dar
grand parte de tus algos
a muchos pobres fidalgos
que en tu reyno veo andar;
....

Que del arbol que es amargo
dulze fruto non esperes...

Estas advertencias gratuitas juntas a la amonestación final son atrevimientos excesivos; el mismo poeta se da cuenta de esto porque, anticipando la recepción de sus versos, termina así:

Sy todos acordaran
que fue mala mi razon,
por ser con buena intencion
agradescanme el afan.

El tema de la escasez de recursos entre los súbditos de Castilla no desaparece con las líneas anteriores. ¿Pensará Juan de Dueñas que es un miembro indispensable de la corte? ¿Qué pensará que le podrá pasar cuando escribe una obra titulada «Coplas... a uno que le demando ayuda de dineros»:

La franqueza muy estraña
que buscays por empresa,
un muy noble rey de España
dizen que la tiene presa.
Dizen que la quiere tanto
que por fazerle plazer,
este es un mortal espanto
lo que da y echa a perder;
y la virtud do se baña
franqueza, de amor ençesa,
un muy noble rey de España
dizen que la tiene presa.
....
Fyn
De vuestra pena tamaña,
si Dios me ayuda, me pesa;
mas, amigo, a muchos daña
poca renta y pobre mesa.

Este poema habrá sido muy popular en su época (¿por su insolencia?); aparece en un total de cinco cancioneros del siglo XV. Con los versos ya citados y quién sabe qué más cosas dichas o escritas por Juan de Dueñas en las cámaras reales de Castilla, esta obra constituye una afrenta contra la honestidad del rey, que habrá de responderle de alguna manera. Que Juan II replica queda implícito en otras líneas compuestas por nuestro osado rimador que llevan el epígrafe «Coplas... al Señor Rey de Castilla por que dezian que se avia enojado por unas coplas que le avia fecho.» Parece no ser pura casualidad el hecho de que esta obra sigue inmediatamente la crítica citada arriba. Respondiendo a la ira de su monarca, Juan de Dueñas le pide que oiga «las partes, antes que des sentençia». ¿Esperará algún castigo? A continuación se defiende por haber escrito algo que tanto disgusto le ha dado a Juan II; sin embargo, no le pide perdón, y hasta reitera algunos de sus puntos. En vez de disculparse, ataca a sus enemigos detractores:

. . . .
ca podría, Señor, ser
que fueses mal informado
de aquellos que no me han grado
por te serviçio fazer;
De los quales non me curo
ni los preçio dos meajas,
ni reçelo sus barajas
ni les demando seguro.

Haciendo mención de su propia pobreza, el vate declara que ha hecho su «dever» en componer los versos en cuestión, y termina esta obra con una amonestación más, lo que no se esperaría de un hombre que se halla en tal aprieto:

Pues a buen entendedor
asas cumplen dos palabras:
quando balaren las cabras
non se demore el pastor.

Juan de Dueñas tiene que haber sido consciente de las posibles consecuencias de sus palabras osadas, sobre todo, porque Juan II habrá esperado que le pidiera perdón por los primeros versos y que no insistiera en su falta de culpa. El error del poeta no reside en su juicio sobre los hechos que critica (porque, al fin y al cabo, tiene razón), sino en su opinión que tiene el «derecho» de expresar su disgusto de tal manera no simplemente ante el rey sino públicamente en la corte. La afrenta pública exige el castigo igualmente público. Pero el valiente versificador parece no temer nada, porque sigue componiendo y publicando otros versos referentes al mismo tema de la injusticia en el gobierno castellano. De la misma época son sus «Coplas... al Señor Rey de Castilla, suplicándole por tres dueñas», un sueño alegórico. Nuestro poeta explica que, después de partir de la presencia del monarca con mucha pena, sueña con tres damas— la Justicia, Paz y Clemencia. Vienen vestidas de luto, llorando inconsolablemente. Cuando el soñador les pregunta la causa de tan gran llanto, explican que son desdeñadas en la corte. Antes de desvanecerse por completo, le piden un favor al poeta:

Mas que nuestra libertad
por tiranos derrocada
faga bevir ensalçada
la su sacra majestad,
y con devota umilldad
recomendamos a el
a este reyno vergel
dé tanta fertilidad.

El «Fyn» de la obra es la súplica que hace Juan de Dueñas por las dueñas virtuosas. ¿Pensará el bardo que, poniendo sus opiniones audaces en boca de las lamentosas

mujeres, ofenderán menos a Juan II? Esperemos que no sea tan inocente; lo único que falta aquí es que nombre a los tiranos que desprecian la justicia, paz y clemencia. Ciertamente, uno de ellos —si no el más tirano de todos— será el condestable Alvaro de Luna. Durante la segunda década del siglo XV el privado del rey crecía en poder según la dependencia de Juan II de sus habilidades políticas; este hecho es la constante causa de muchas contiendas en Castilla, no sólo entre este monarca y los primos de Trastámara, sino entre él y los otros poderosos nobles en su reino, sobre todo, el Marqués de Santillana. Aunque Luna fue desterrado más de una vez de tierras castellanas por insistencia de estos ricos hombres, siempre volvía al lado y al favor de Juan II; éste no se da cuenta de la tiranía absurda de su privado hasta muchos años y muchas batallas civiles después. Dada la posición tan alta de don Alvaro en la corte de Castilla, queda evidente que cualquier censura de su política no ha de gustarle al soberano. Pero el intrépido Juan de Dueñas se atreve otra vez. En una obra que dedica al condestable el poeta utiliza un tono sarcástico para criticar la relación entre aquél y el rey. El poema tiene que ver con un «bote letuario» de membrillo «que a los buenos faze bien y a los malos el contrario»:

Pero vos, buen Condestable
muy notable,
que comays quanto vos farte,
yo so seguro syn arte
que vos sera saludable.

Aquí sólo implica su tema predilecto de la época —la pobreza de los vasallos menores frente a la vida lujosa de los favorecidos— pero en las estrofas que siguen vuelve sobre el asunto sin tener pelos en la lengua:

mas ya no se faze mençion
del que virtudes mantiene,
salvo, Señor, del que tiene
bien poblado su bolson.
....
mas segund dixe primero,
mi estado es tan pequeño
que yo mismo me desdeño,
quanto mas el estrangero.

Y el colmo: para poner fin a su obra (y tal vez a sus días en territorio castellano), Juan de Dueñas insulta a ambos, al condestable y al rey de Castilla:

Al Rey vea yo tamaño
que vos pueda rey fazer,
pues vuestro buen mereçer
lo mereçe syn engaño.

En efecto, expresa en voz alta las preocupaciones de muchos otros súbditos del soberano: no necesariamente que Luna llegue a ser el próximo monarca de Castilla, sino que tome todos los poderes pertenecientes al oficio. Pero es más; no sólo le interesa la autoridad política, sino el dominio de todas las tierras. Esto lo afirma Pérez de Guzmán, diciendo que «la final entención suya era auer e poser su lugar, non con zelo nin amor de la republica. E de aqui cuantos daños, insultos, mouimientos, prisiones, destierros, confiscaçiones de bienes, muertes e general destruyçion de la tierra...» [4]. Sigue con una lista de los más famosos de los desterrados por mandato de Luna, incluso los primos del Rey Juan II. No cabe duda que, por causa de sus impertinentes versos dedicados al rey y al mismo condestable, que don Alvaro hizo exiliar también al poeta Juan de Dueñas.

De Castilla el versificador parece haber pasado a las coronas de Navarra y Aragón. Hace, en efecto, lo que en sus poesías anteriores jura no haber hecho ni pensado: seguir la bandera de los primos de Trastámara, traicionando de esta manera a su rey castellano. Aunque es aparente que atraviesa la frontera a fuerzas, un poema de Juan de Dueñas dedicado a Enrique demuestra que ha cambiado la lealtad y no simplemente de lugar:

Infante, Señor, algunos
de casa del Rey, vuestro hermano,
con deseos todos unos
de vos ver por el verano
guerrear a descreydos;
con voluntad ofreçidos
a vos besamos las manos.

La batalla mencionada arriba podría ser una de las muchas luchas con Castilla durante los veinte años de guerra civil; sería difícil precisar de cuál se trata. El poeta continúa sus versos con una lista de otros hombres que, junto a él, han decidido apoyar a don Enrique. Algunos son llamados sólo por apellido (Fajardo, Pacheco, Guevara, Rebolledo), lo que hace dificultosa su identificación. Otros son personas cuyos nombres se han perdido en la historia: Juan de Puelles, Fernando de Sandoval. Se hace mención también de un tal Ruy Díaz, que posiblemente sea identificable. En 1426 se formó un consejo para resolver algunos de los muchos conflictos entre los reinos en cuestión. Juan II de Navarra apoyó a Ruy Díaz de Mendoza, pero Alvaro de Luna no estuvo de acuerdo con su nombramiento a dicho Consejo [5]. Dados las fechas y los protagonistas, cabe la posibilidad de que sea el mismo Ruy Díaz.

La fecha del destierro de Juan de Dueñas no queda completamente clara, pero algunos hechos históricos podrán ayudar a fijar el año. Tras años de peleas con su primo, Juan II de Castilla exige que aquél —Juan II de Navarra—, abandone el reino, explicando que a la bandera castellana no le hacen falta dos monarcas. El rey navarro

[4] Pérez de Guzmán, pág. 89.

[5] RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL: *Historia de España,* XV. Espasa-Calpe, Madrid, 1964, pág. 97-98. Véase este tomo para los muchos detalles de los conflictos entre los Trastámara.

se marcha el 6 de agosto de 1428. Unos meses después, dándose cuenta de las tensiones con el soberano castellano, Alfonso V de Aragón le pide a don Enrique que también se marche de Castilla, lo que el Maestre de Santiago cumple antes del 1 de febrero del año siguiente. El 25 de junio, los navarros y aragoneses invaden Castilla. Participa en la batalla don Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, después de la que se pone a escribir su «Dezir contra los aragoneses». A los insultos de esta obra Juan de Dueñas les contesta con sus «Coplas..., sobre razones que dezian algunos mançebos de Castilla», igualmente ultrajadoras. Aunque no es sabido si nuestro poeta también lucha, es evidente que para el verano de 1429 ya se encuentra en los campos de Navarra y Aragón [6]. Se queda durante mucho tiempo, según los documentos que Francisca Vendrell de Millás ha encontrado en los varios archivos de estos reinos [7]. Uno de los documentos en el Archivo de Navarra indica que Juan de Dueñas tenía la función de maestresala (servicio de mesa) en la corte de Juan II de este reino; es un recibo de su salario entre septiembre de 1432 y enero de 1433. En el mismo lugar, se encuentran tres tales recibos más del 31 de enero, 1 de abril y el 11 de abril, dos de los que llevan la firma del poeta.

En 1434, Juan II de Navarra se marcha a la corte aragonesa en Italia para pedirle a Alfonso que regrese a la península. El Magnánimo le contesta con la negativa; la conquista de Nápoles le es de máxima importancia. Juan se queda algún tiempo en Italia y Enrique le sigue, pero los dos, junto a Alfonso V, son encarcelados en la Batalla de Ponza el 5 de agosto de 1435. Juan de Dueñas les acompaña no sólo a Nápoles, sino a la prisión: en el margen de su *Nao de amor* en uno de los cancioneros españoles pertenecientes a la Bibliothèque Nationale en París se escribe «fecha estando preso en la torre de San Vicente, en Nápoles». Para enero de 1436 todos ganan su libertad; Juan II y Enrique regresan a España, pero Juan de Dueñas se queda en la corte aragonesa, como veremos luego.

La *Nao de amor* es un decir alegórico no completamente entendido por los que lo han estudiado. José Amador de los Ríos, por ejemplo, lo ha llamado una «ingeniosa *alegoría,* en que aparece el poeta engolfado en los mares de amor y combatido por furiosa tormenta, que destruyendo su desamparada nave, le hunde en mísero naufragio» [8]. Menéndez Pelayo opina que es una «fantasía». Nada tiene de fantástico ni de amoroso. En efecto, el título *Nao de amor* es un nombre equivocado, aunque el más común de esta obra. De los once cancioneros manuscritos en que figura el decir, sólo cuatro lo llaman así; los otros mencionan únicamente el nombre del poeta o dicen «La nao de Juan de Dueñas». En el *Cancionero de San Román* —que es la fuente más completa y original de la poesía de nuestro vate— el epígrafe dice simplemente: «Coplas de Juan de Dueñas al Señor Rey de Castilla». La *Nao* es un poema extenso que narra un malaventurado viaje que empieza en aguas pacíficas. De repente surge una tempestad; en la oscuridad subsiguiente los vientos destruyen la nave y un relámpago rompe las antenas y velas. El poeta se encuentra abandonado en una

[6] Jules Piccus ha hecho un estudio de estas poesías y la batalla en su «El Marqués de Santillana y Juan de Dueñas», *Hispanófila,* 10 (1958), 2-7.

[7] «La corte literaria», págs. 81-83.

[8] *Historia crítica de la literatura española,* VI. Madrid, José Fernández Cancela, 1865, 178.

isla desierta, desde la que presencia la devastación y el naufragio de su barco. No obstante, decide emprender de nuevo el viaje y así comenta la necesidad de volver a construir la nave, esta vez de materiales más fuertes. Termina la obra con una súplica por ayuda para llevar esto a cabo.

Desde el principio del poema es evidente que no se trata de cualquier nave de la realidad: los términos que Juan de Dueñas emplea para describirla parecen más bien las virtudes que poseería un buen vasallo o noble:

Nave de grand omildança
fiz por compas nivelando,
en amor fortificando
su camino de esperanza;
las tablas de lealtanza
juntadas con discriçion,
empegadas de razon:
en la caxa de temprança
servando justo el timon.
Yo fize de fortaleza
el mastil y la mezana,
las entenas de muy sana
fusta nueva syn corteza;
las xarçias de firmeza,
las velas otro que tal;
la sorra puse de sal,
pistada con gran destreza,
con obedençia coral.

El amor al que se refiere el poeta en la primera estrofa no tiene que ser necesariamente el que tiene un hombre para una mujer, sobre todo si tomamos en cuenta el hecho de que Juan de Dueñas le dedica la obra al rey de Castilla; también importantes son los versos siguientes en que nuestro desamparado vate menciona el nuevo navío:

El qual tengo començado
non de madera de roble,
mas de aquel çimiento noble
en esperança fundado;
pero, Señor muy loado,
no puede ser acabado
si vuestras manos no obran.

Ahora está más claro que la nave simboliza las buenas relaciones entre Juan de Dueñas y Juan II de Castilla y el deseo de aquél de restablecer esta amistad tan repentinamente destruida por fuerzas ajenas. Los materiales más fuertes no incluyen la madera, sino la nobleza del monarca; en efecto, el poeta se da cuenta de que él no

puede hacer nada sin la intervención y buena voluntad del rey a quien anteriormente había enojado con la crítica. El final del poema hace patente que el poeta le pide perdón a su soberano —¿por primera vez?— por haberle ofendido y que no quiere volver a desagradarle:

Por que os pido merçed;
en merçed que me ayudeys,
defendays y ampareys
tras vuestra firme pared.
Si mi lengua desvaría
con la grand neçesidad,
la vuestra serenidad
perdone la culpa mia
con discreçion y bondad.

Como hemos apuntado arriba, si Juan de Dueñas escribió estos versos en la prisión después de la batalla de Ponza, podemos ponerles la fecha anterior a enero de 1436; pero también hemos mencionado que el desterrado trovador no regresó directamente a la península Ibérica al ser liberado de la cárcel. Según unos documentos del Archivo de Comptos de Aragón (consultados por Vendrell de Millás e incluidos en su biografía del poeta), Juan de Dueñas tenía en 1439 la función de *uxer d-armes* (la custodia de armas) del Rey Alfonso V de Aragón. El Magnánimo le dio al rimador castellano permiso para volver a España el 12 de marzo de 1439. Ese día firmó tres documentos que se refieren a Juan de Dueñas: el primero es una carta del rey dirigida a su secretario, Juan Olcina; otro es una comunicación del consejero de Alfonso, Nicolás de Special; el último es otra carta del rey enviada a su tesorero en Sicilia en la que manda que se le pague al poeta, sin demora, la suma de cien ducados por su oficio, y otros 300 más por la venta de sus efectos militares. Estos 300 ducados había que pedirlos otra vez, sin embargo: el 16 de junio del mismo año, el rey aragonés envía otra misiva a su tesorero, Jaime Amigo, en la que le escribe «que del dinero de su curia había de pagarse a Juan de Dueyas 300 ducados, según ordenó en carta fecha en Capua el 12 de marzo, e informado que no ha sido satisfecha a Juan de Dueyas tal cantidad, ordena por la presente le sean pagados dichos ducados en la siguiente forma: en dinero, 215 ducados corrientes y por los restantes 95 ducados le seran entregados 260 canas y 4 palmas de tela de lino» [10]. Después de recibir su paga, el vate aparentemente regresa a Castilla tras unos diez años fuera de su tierra natal.

Sucede que Juan de Dueñas pidió a Alfonso V que le ayudara a conseguir el perdón de Juan de Castilla. Este hecho queda evidente en uno de sus poemas dirigido al Magnánimo que también se encuentra en *San Román*. Explicando su triste caso, el poeta dice:

[9] MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO: *Antología de poetas líricos castellanos*. Viuda de Hernando y Ca., Madrid, 1894, ccc.

[10] Vendrel de Millás, pág. 83.

Por cuya cabsa forçado
a mi convino perder
libertad, gozo y plazer,
y mi saber fue robado
mi poder desbaratado,
mi seso todo vencido;
yo syn ventura metido
en presyon por su mandado.

No cabe duda que se refiere a los hechos que causaron su exilio; otra prueba de ello son dos versos más del mismo poema que indican su situación: «Y partime sobre mar / syn partir de su serviçio». Este será el poema que mejor confirma el destierro de Juan de Dueñas; sin metáfora ni alegoría el vate expone su condición difícil y expresa el deseo de reconciliarse con su monarca. Al final de la obra pide la intervención de Alfonso de manera también muy franca:

Por ende, Rey escogido,
rogad por mi vos a el,
no mostrando saña del;
omillmente vos lo pido.

La primavera del año 1439 fue una época propicia para tal intervención, puesto que las relaciones entre Navarra y Aragón y Castilla iban bastante bien y estaban en plan de negociaciones.

Lo que hizo Juan de Dueñas al regresar a España no está claro: no nos ha dejado poesías a las que se puede poner fecha después de 1439 por sus hechos históricos, tal como hizo en la época anterior a su salida de Castilla. Tampoco quedan documentos que hagan mención de su existencia en la corte castellana en esas fechas. Hay una obra suya, sin embargo, que parece ser escrita durante su segunda estancia en Castilla; va dirigida a Juan II y hace referencia a los tiempos pasados, cuando el poeta era joven y servía a su monarca. Juan de Dueñas se queja aquí de que ya es viejo, de mala salud y por eso se encuentra incapaz de continuar este servicio de la misma forma. En una estrofa que implica sus buenas relaciones de antaño con el rey, escribe:

Y por ende, Rey muy loado,
ya que vejez me desmaya,
dadme liçençia que vaya
de algund bien acompañado;
y fazed mi sala blanca
con liberal mano franca,
como aveys acostumbrado.

No se sabe cuándo murió Juan de Dueñas. Pero sí se sabe —únicamente por algunas poesías suyas no bien conocidas— que vivió sin temer casi nada. No le dio miedo afrentar a los hombres más poderosos de la época —Juan II de Castilla y

Alvaro de Luna—. A pesar de que es un personaje menor en el mundo poético del siglo XV y muy menor en la historia de este período, estudiar la vida de Juan de Dueñas mediante sus propios versos le ofrece al lector de hoy un trozo de la historia no escrita del reinado de Juan II. Hemos presenciado el caso de un individuo cuya vida fue destrozada porque sentía la responsabilidad de poner en duda algunas de las normas de la política de su rey bajo la influencia de Luna. ¿Cuántos más vasallos habría que sufrieron el mismo castigo y no dejaron testimonio de la injusticia?

NANCY MARINO
Department of Hispanic Languages
Central Campus
University of Houston
HOUSTON, Texas, 77004 (U.S.A.)

El teatro de Alfonso Vallejo

I

Hace ya bastante tiempo, daba cuenta desde aquí mismo, del primer estreno en España de una obra de Alfonso Vallejo. (Ver *Cuadernos Hispanoamericanos,* núm. 363, septiembre de 1980, págs. 604 a 614.) Aquel comentario era la expresión del deseo —y de la necesidad— de la presencia continuada del teatro de Alfonso Vallejo sobre nuestros escenarios. Resultaba a todas luces incongruente e injusto que un autor como Alfonso Vallejo, representado en Londres y Nueva York, con gran predicamento entre la crítica más rigurosa, continuase siendo un desconocido para el público español. De encontes a acá, poco han cambiado las cosas. Lo único, añadir a aquel primer estreno de *El cero transparente* el de *Acido sulfúrico,* pero ello, teniendo en cuenta la producción de Alfonso Vallejo —una veintena larga de obras— y su significación dentro de nuestro teatro más actual, resulta insuficiente. Y, así, Alfonso Vallejo sigue siendo un dramaturgo más leído que representado, merecedor de premios (accésit Premio Lope de Vega 1976 por *Acido sulfúrico,* Premio Lope de Vega 1977 por *El desguace* y Premio Tirso de Molina 1978 por *A tumba abierta),* traducido al inglés y al alemán, referencia obligada al hablar de los autores más destacados del teatro español contemporáneo y, por desgracia, escasamente presente en nuestra escena. El caso de Alfonso Vallejo no es único. Una suerte de maldición pesa sobre buena parte —por no decir la mayoría— de los representantes del llamado Nuevo Teatro Español, que les condena a ser reconocidos como piezas fundamentales en la recuperación de la dignidad y calidad ética y estética de nuestro teatro perdidas durante el franquismo, pero que han de conformarse, y desesperar, con la publicación de sus textos sin alcanzar la asiduidad sobre el escenario. Todo ello —sin entrar en

más honduras, constatando únicamente esa contradicción— va en detrimento de la coherencia de una realidad cultural, la nuestra, que vive o desvive teniendo sobre sí una gran deuda que saldar. Desde la esperanza de que esa deuda sea pronto satisfecha, me acerco ahora al teatro de Alfonso Vallejo * para intentar esclarecer algunas de las claves y constantes significativas que caracterizan y fundamentan su universo dramático, a sabiendas de que estas reflexiones sobre su obra sólo cobrarán pleno sentido cuando sean contrastadas con la experiencia de la puesta en escena; esto es, cuando la «literatura dramática» deje de ser tal y cumpla la función social que la caracteriza, cuando llegue a sus destinatarios en el ámbito que le es propio, no desde los libros sino desde los escenarios.

II

Desde hace mucho el teatro ha dejado de conformarse con intentar retratar miméticamente la realidad. Uno de los signos de la cultura contemporánea es, precisamente, el análisis de esa realidad, pero con elementos ajenos al «realismo». No se trata ya del «real como la vida misma», sino de la manipulación, transformación e interpretación de la realidad dada para llevarnos a otra más honda, más inquietante, más estremecedora y, quizá por todo ello, más auténtica. Alfonso Vallejo sabe esto muy bien. Alfonso Vallejo se aproxima a la realidad desde una poética radical. Lo suyo no es la epidermis, el mero reflejo, el retrato de superficie, sino que incide y socava la apariencia, lo real, hasta llegar a poner al descubierto lo que encierra de irrealidad turbadora. No estamos ante la suma de una serie de materialidades constatables, por el contrario nos adentramos en esa otra dimensión donde se citan y concitan las tensiones, los sueños, las visiones, lo instintivo y lo intuitivo, lo primario y lo primigenio, todo lo que habita en las capas más ocultas del espíritu y de la mente, todos esos fantasmas que se amalgaman para dar como resultado lo esencial de la condición humana.

Desde este punto de vista, en Alfonso Vallejo encontramos mucho de los grandes clásicos de la tragedia. La poética teatral de Alfonso Vallejo es la de la tragedia contemporánea, sólo que aquí no hay enfrentamiento contra los dioses o el destino, sino la confrontación con la crueldad de unas estructuras, la disección de las relaciones entre los seres humanos, el ahondamiento en la propia identidad y, también, la conciencia del dominio de la muerte. No importan los temas, los argumentos sobre los que se sustentan las tramas de las obras de Alfonso Vallejo. En todas ellas los personajes son seres con encarnadura propia, no excusas para un discurso intelectivo, ni representación abstracta de una colectividad o un concepto. Alfonso Vallejo penetra

---

* Esta aproximación tiene como base el análisis de la producción teatral de Alfonso Vallejo publicada hasta el momento en España, y que aparece recogida en los siguientes volúmenes:

— *El cero transparente, Acido sulfúrico* y *El desguace*. Edit. Fundamentos. Madrid, 1978.

— *Monólogo para seis voces sin sonido, Infratonos* y *A tumba abierta*. Edit. Fundamentos. Madrid, 1978.

— *Cangrejos de pared, Latidos* y *Eclipse*. Ediciones de la Torre. Madrid, 1980.

e indaga, a veces con piedad, otras con saña, en el interior del ser humano. Teatro, pues, que cala en las desgarraduras y en el extrañamiento a que el mundo moderno somete al individuo.

Pero, en contra de lo que pudiera pensarse, el teatro de Alfonso Vallejo no se constriñe a la mera exposición de «casos personales», de aconteceres que inciden en la subjetividad de un único individuo, como si éste fuera un espécimen de laboratorio aislado del entorno. Como señala José Monleón (prólogo a *El cero transparente, Acido Sulfúrico* y *El desguace),* el teatro de Alfonso Vallejo es un teatro crítico y, como tal, no ajeno a las connotaciones sociopolíticas dando al término su más honda significación. Los seres que protagonizan las obras de Alfonso Vallejo —muchos de ellos, casos patológicos cuyas historias, suponemos, se nutren de la experiencia profesional del autor en su condición de jefe clínico de Neurología en un hospital madrileño y profesor universitario de Patología Médica— son el exponente de una realidad agrandada, subjetivada y deformada, para hacérsenos, así, plenamente identificable. La peculiaridad del individuo, pues, se nos muestra en relación con el medio en que está inserto, se profundiza en las tensiones que se establecen entre ambos y se cuestionan los modos de comportamiento —forma de represión y opresión— que conducen a la marginación, al apartamiento, a la reprobación de quienes no aceptan un sistema enajenante, cuyos valores abocan a la degradación individual. Es la vieja constante del disidente que pretende no doblegarse ante el poder y sus manifestaciones.

Con todo lo expuesto no es de extrañar que la mayoría de los protagonistas de las piezas de Alfonso Vallejo adquieran la condición de víctimas. Es claro en el caso de *El cero transparente, Acido sulfúrico* y *A tumba abierta,* por ejemplo. Sus protagonistas son seres que, desde su cotidianeidad extraña a las esferas del poder y del sistema, se ven condenados y sojuzgados por los mismos. Pero hay otra perspectiva, sumamente interesante, que también aborda Alfonso Vallejo en obras como *El desguace,* fundamentalmente, y con variantes en *Monólogo para seis voces sin sonido* y *Latidos.* Se trata de la degradación, del proceso de miserabilización a que las formas del poder someten a quienes participan o pertenecen al mismo. Si en el primer caso se trataba de una confrontación entre los individuos y un sistema de dominación, siendo aquéllos ajenos a éste, en el segundo la relación es desde el interior de ese sistema. El patetismo, la miseria y la mezquindad morales se hacen así más evidentes y, en consencuencia, mucho menos justificables. La óptica se carga aquí de una mayor capacidad crítica y corrosiva porque deja al descubierto los mecanismos de corrupción y revela la crueldad rutinaria con que el poder fagocita a sus propios detentadores.

Y como telón de fondo a todo esto, la muerte, el suicidio, o la locura —la muerte con otra apariencia— como única vía de escape, como única liberación posible. Una muerte que acaba siendo asumida, aceptada como fenómeno ante el que no cabe resistencia, o que se escoge como último recurso para condenar al verdugo a la impotencia. Cuando Zuckerman, en *Acido sulfúrico,* decide rebelarse y contraatacar al terror del poder con otras muertes, acaba siendo engullido por la espiral violenta que puso en funcionamiento. Lo mismo con Lázaro y su mujer, en *A tumba abierta:* la una escoge el suicidio, el otro acaba siendo asesinado estando maniatado con una

camisa de fuerza. «Estamos aquí, oscilando entre la vida y la muerte. Sometidos a brutales presiones», dirá el doctor Duff, personaje de *A tumba abierta.*

Muertes reales, físicamente reales, planean en el teatro de Alfonso Vallejo. Y otra clase de muerte paulatina: la degradación, el deterioro el desmoronamiento de los cuerpos y de los objetos. De nuevo dirá el doctor Duff: «Esto se hunde. Se derrumba». Y, mucho más explícito, en *El desguace* donde el espacio físico, al igual que los personajes, se va desmoronando y corrompiendo más y más a medida que se desarrolla la acción. La interpretación es fácil: hundimiento del individuo y hundimiento de las estructuras en que se desenvuelve y lo condicionan. En la muerte tal vez resida, para Alfonso Vallejo, el único paraíso posible, la única paz permanente, bien sea impuesta con implacabilidad por los poderosos, bien sea pretendida con deliberación. La huida hacia la muerte (así lo señala Miguel Bilbatúa en el prólogo a *Monólogo para seis voces sin sonido, Infratonos* y *A tumba abierta)* no es sino la esperanza acorralada.

Sin embargo, hay dos obras de Alfonso Vallejo —*Infratonos* y *Eclipse*— y con mucha más ambigüedad en *Cangrejos de pared,* donde la aproximación del autor al tema de la muerte cobra una perspectiva distinta que lo entronca directamente —y ya antes algo de esto dejé apuntado— con los grandes trágicos. Incluso diría que lo relaciona con la mejor literatura imperecedera, lo metafísico y el existencialismo al fondo. En estas obras Alfonso Vallejo se interroga sobre la esencia última del ser humano: ser mortal, en tránsito sobre la tierra hacia la muerte. Sin entrar en un análisis más profundo, baste aquí con señalar esta peculiaridad y con apuntar la diferencia esencial respecto al tratamiento del tema en otras obras. En las que ahora destacamos se trata de una reflexión sobre el destino y la condición del hombre que ha perdido el paraíso, en las otras, la respuesta —escogida o impuesta— ante la situación sin salida a que conducen los mecanismos aniquiladores del poder.

Acabo de decir que Alfonso Vallejo reflexiona sobre la condición del hombre que ha perdido el paraíso. Más arriba apunté que en la muerte tal vez resida, para Alfonso Vallejo, el único paraíso posible. Volvamos sobre esta idea. En *El cero transparente* los personajes sueñan con acceder a un lugar lejano y apacible, un espacio donde el hombre podría reconciliarse con la naturaleza, consigo mismo y con sus semejantes. Kiu —el paraíso en las mentes de los protagonistas de la obra— se revela al cabo como una nueva cárcel-manicomio más siniestro que la de que han salido. Aquí la parábola es sumamente explícita. Sin embargo, yo añadiría que todo el teatro de Alfonso Vallejo está impregnado de la convicción de que el hombre ha perdido su paraíso, que éste se ha transformado en un recuerdo inasible. En los protagonistas de las obras de Alfonso Vallejo subyace —cuando no se manifiesta abiertamente— un sentimiento de desarraigo, de despojamiento. Un desarraigo metafísico en el que persiste la desazón del extrañamiento, la conciencia del ser humano de hallarse a solas con la muerte, imposibilitado para recuperar una edad de oro que le ha sido definitivamente arrebatada.

Pero —y de nuevo volvemos al principio—, ¿desde qué perspectiva Alfonso Vallejo se acerca a la realidad para configurar y cohesionar estos elementos de su universo dramático? Ya se dijo que la contemporaneidad analiza la realidad sin

emplear los elementos del «realismo», huyendo de la traslación mimética. Alfonso Vallejo es un dramaturgo radicalmente contemporáneo y, así, ordena, extrema, deforma, transforma los signos de la realidad exterior al tiempo que revela y sondea la interioridad de los seres humanos —la realidad interior—, formando con ambas una misma pesadilla. Lo exterior y lo íntimo, lo tangible y lo imaginable, lo cotidiano y lo visionario, se funden y confunden en un discurso coherente que se cimenta en una estética de la transgresión.

III

Para llegar a la transgresión es necesario, previamente, haber trazado un recorrido lleno de tensiones. En todas las obras de Alfonso Vallejo nos introducimos, casi de inmediato, en un ámbito dominado por la tensión. Una tensión múltiple e interrelacionada: en las situaciones, en las relaciones, en los comportamientos, en el lenguaje, en lo físico y lo mental, en lo real y lo alucionado, tensión incluso en los componentes escenográficos. De la interconexión e implicación entre todas ellas surge una dramaturgia de planteamientos límites. (Y de nuevo nos encontramos con la poética trágica de Alfonso Vallejo: algo que caracteriza la tragedia es el hecho de mostrarnos al hombre frente a situaciones límites.) La realidad que se plantea en esa dramaturgia se ve asaltada, escindida, asediada y transformada por la afloración de ese cúmulo de tensiones. En consecuencia ya no es lo que aparenta, sino que conforma su propio código de interpretación. Es una nueva —la misma, pero ahondada y transcendida— realidad ante la que no son operativos los moldes tradicionales. La pieza teatral, entonces, exige y se exige la puesta en funcionamiento de un código que se cumple en ella, que sólo existe en ella.

Con estos planteamientos no es extraño ni inverosímil, pues, que en las obras de Alfonso Vallejo un cadáver hable, que la presencia de la muerte pueda ser fotografiada o registrada en la grabación de un disco, que un cuerpo se fragmente en pedazos o cobre la apariencia de un asno o una rata, que el diablo invite a danzar o que las alturas se manifiesten arrojando cubos de agua, que se salte en paracaídas desde la taza de un water o, incluso, que el escenario se convierta en una sucesión de agujeros y grietas súbitas. Ya no se trata de lo verdadero, sino de lo inverosímil, y el código teatral de Alfonso Vallejo posibilita que lo más inexplicado sea, a la vez, verdadero y verosímil. Se cumple así la transgresión, la ruptura entre la correspondencia racional comúnmente aceptada y el lenguaje dramático que crea un nuevo sistema de correspondencias.

En este sentido, el teatro de Alfonso Vallejo participa intensamente de lo metafórico y de la parábola, del aliento poético, en suma. No una poesía estricta y directa, sino (como señala Enrique Llovet en el prólogo a *Cangrejos de pared, Latidos* y *Eclipse)* una forma honda de integración de las artes visuales, sonoras, plásticas y musicales que confiere sentido total a una obra dramática. Ese «sentido total» en el teatro de Alfonso Vallejo se descubre en una exacerbada fuerza expresiva, en la puesta en pie de un mundo de pesadillas reconocibles llenas de imágenes inquietantes, en un clima desesperadamente lírico, en la capacidad para hacernos inmediata la sombra y las formas de la muerte. Acción y lenguaje —como en poesía—

significan desde más allá de sí mismos y nos arrastran a un mundo en cuyos límites y en cuyas imágenes nos reconocemos.

Un mundo que se representa mediante la degradación y el deterioro. «Teatro de la desintegración», lo califica Miguel Bilbatúa). El propio Alfonso Vallejo, a través de Karl Jowialski en *Monólogo para seis voces sin sonido,* lo declara: «¿Sabes qué pienso? Que nos estamos desintegrando. Todos». Algo de esto quedó dicho más arriba al hablar de esa otra clase de muerte —la muerte paulatina que viene con el desmoronamiento y la corrosión de cuerpos y objetos— que se concita en la dramaturgia de Alfonso Vallejo. Su teatro, entonces, es la constatación de la desintegración del individuo ante una sociedad hostil y, al mismo tiempo, el reflejo de la desintegración de esa misma sociedad. En esa constatación es significativo resaltar que en todas, absolutamente en todas las obras publicadas hasta el momento por Alfonso Vallejo, aparecen o se aluden a médicos y enfermos —generalmente locos—, como si estuviera mostrándonos de manera inmediata que el hombre y la sociedad se hallan agonizantes. Sólo que en esa relación médicos-enfermos, los primeros se identificaban con el poder dominante —a excepción del de *A tumba abierta*— y los segundos con quienes son sometidos por ese mismo poder. La lectura es obvia: verdugos y víctimas. Un sistema que se resquebraja moral y físicamente y que condena a la muerte o a la locura a quienes se le oponen, está en constante agonía, avanza desmoronándose hacia la destrucción.

IV

Habría que destacar, asimismo, dos componentes fundamentales presentes en el universo teatral de Alfonso Vallejo. Uno de ellos es el humor. Un humor lúcido que sirve muchas veces como contrapunto que viene a reforzar el dramatismo y la tensión de lo que se nos cuenta, y que es capaz de los más varios registros: desde la ironía, pasando por el sarcasmo y la crueldad corrosiva, hasta lo paródico y el humor negro. Humor fundamentado principalmente en lo insólito, lo absurdo e imprevisible de determinadas situaciones que suponen una ruptura lógica con el transcurso de la acción, más que en el lenguaje o en los caracteres de los personajes. Alfonso Vallejo sabe dosificar y distribuir perfectamente ese componente en medio de la atmósfera de pesadilla agobiante de su teatro, con lo que intensifica su capacidad de dramatismo y su patetismo.

Otro tanto ocurre con el erotismo, otra constante en la dramaturgia de Alfonso Vallejo. Erotismo muchas veces hermanado con el humor, otras como factor desencadenante o resultante de obsesiones y represiones, y otras como exaltación del cuerpo que se contrapone —haciéndolo más virulento, así, al progresivo deterioro y degradación física de los personajes.

Y siguiendo con esta última idea —deterioro y degradación física— hay que destacar igualmente otro elemento que identifica el teatro de Alfonso Vallejo. Se trata de la visualización de la violencia, expuesta en las múltiples y sucesivas mutilaciones que padecen sus personajes. Personajes a los que se les arrancan los brazos y las piernas, a quienes se les practica una autopsia, que sangran, que son sometidos a

torturas, amputaciones e intervenciones quirúrgicas. El caso extremo de esto que señalo viene dado por Ragnar, en *Latidos,* cuyo cuerpo poco a poco va siendo mermado hasta quedar reducido a una cabeza parlante. Incluso en las acotaciones, Alfonso Vallejo insiste en esta visualización de la violencia, lo que requeriría un especial esfuerzo interpretativo por parte de los actores, e imaginativo para el director de la puesta en escena. El último sentido de todo esto podríamos resumirlo en que la crueldad, la violencia aniquiladora no sólo es ejercida contra la mente —y los locos que aparecen en las obras de Alfonso Vallejo lo atestiguan constantemente—, también sobre la carne.

Llegados a este punto quizá sea bueno, para ir ya concluyendo, insistir en que el teatro de Alfonso Vallejo es un teatro hecho desde la plena conciencia de la libertad y potencia creadora. Un teatro que no hace concesiones a los hábitos y usos que impone la rutina comercial de la escena tradicional, y de ahí su riesgo y su radicalidad. Un teatro abierto, con una sabia dosis de ambigüedad, misterio y sugerencia, inmensamente fascinante y sugestivo. Un teatro que pone en pie todo un código comunicativo propio, surcado de visiones y obsesiones, que necesita —más allá de sus valores literarios, que son muchos— de la confrontación con el espectador que actualice las propuestas que ofrece. La renovación y la buena marcha del teatro español de nuestro días precisa del talento, del riesgo y de la aventura que supone un teatro como el de Alfonso Vallejo.

SABAS MARTÍN
Fundadores, 5
28028 MADRID

Vázquez Montalbán y la novela policiaca española

La novela policíaca nunca ha tenido un peso relevante en la literatura española, ni cuando el género caminaba en otras latitudes entre el gusto por el problema y el juego de salón ni cuando pasó a ser expresión dura de la problemática urbana, el tiempo que todavía vivimos de los detectives, de los investigadores privados a lo Archer, a lo Marlowe o a lo Sam Spade, corriente nacida al otro lado del Atlántico para luego ser importada al viejo continente.

Al principio, en nuestro país, lo policiaco quedaba reducido e identificado a los folletines, a los libros de aventuras trepidantes y escabrosas. Durante mucho tiempo los editores se limitaron en todo caso a traducir obras de autores anglosajones, si bien ya en los años treinta se comenzaron a dar a luz obras españolas como dos novelas de Agustín Elías, *La mano misteriosa* y *La estrella negra,* incluidas en una serie de

misteriosas peripecias integrada por autores como Zane Grey, Edgar Wallace, Leslie Charters y otros; y tres novelas de E. C. Delmar, *El secreto del contador de gas, Piojos grises* y *La tórtola de la puñalada,* ya definidamente policiacas y que se publicaron en la misma editorial que las anteriores. Era la prehistoria.

Durante los cuarenta, tras la guerra civil, se potencia la llamada literatura popular, que abría la posibilidad de usar la trama y los modos de lo criminal para llegar fácilmente a un lector masivo, masificado. Destacó la Biblioteca Oro, donde José Mallorquí, utilizando diversos pseudónimos, publicó novelas policiacas ambientadas en España, como *El misterio del hermano fantasma,* y en Estados Unidos, creando el detective privado Sherman Ryles. También se edita en la misma colección a V. Arias Archidona, creador del voluminoso policía Juan Gray. Bruguera saca diez títulos del prolífico Luis Conde Vélez mientras ediciones Cliper se centra en el género con una plantilla de autores que van desde Manuel Vallvé a A. Clavero o Federico Mediante.

Se trataba, por lo general, de obras menores, de baja calidad, sin ninguna aspiración literaria, con un tono mediocre que no superaba el interés de un consumo de quiosco en absoluto exigente y con criterios únicamente encaminados a la evasión elemental. Podría destacarse a G. L. Hipkiss, autor de la serie «El encapuchado» que narraba las aventuras del multimillonario Milton Drake en cuyas historias ambientadas en Baltimore se recogían influencias directas de la novela negra que se editaba en los «pulps» americanos.

En los años cincuenta se continúa escribiendo en el mismo tono, tal vez roto por el conjunto de novelas policiacas de Noel Clarasó.

Pero realmente va a ser Mario Lacruz el primer nombre importante del género en España. Su primera novela, *El inocente,* consiguió en Francia el premio Simenon y *La tarde* el de Ciudad de Barcelona. Son ya los últimos años de la década de los cincuenta. Obras que no seguían ninguna escuela foránea, que en ocasiones sólo bordeaban la temática policial y que podrían incluirse dentro de una tendencia psicologista de la novela negra donde lo fundamentalmente importante es, con un estilo preciso, analizar la naturaleza y efectos del miedo y de la opresión. Es la primera aportación al género desde una postura intelectual.

Se suman luego otros autores más o menos importantes, como el policía y escritor Tomás Salvador que trató de describir la repugnancia ante el crimen; Félix Llaugé en una línea más popular, Santiago Loren que seguía el modo de hacer de Simenon, Alejandro Núñez Alonso. Un escritor especialmente significativo, entre otras buenas razones por distanciarse de cualquier corriente, es Gonzalo Suárez, también espléndido director de cine, que inició su andadura literaria en 1963 con su original *De cuerpo presente,* una parábola a ritmo de jazz, vertiginosa, «sui géneris», una huida contada por un cadáver que terminará muriendo; recientemente ha publicado otras novelas en el mismo estilo como *Gorila en Hollywood, Operación doble* o *La Reina Roja* donde se consagra como autor de la acción ficción como a él mismo gusta de decir, un mundo real, cercano, descrito a partir de una visión nueva, idónea, corrosiva.

Desde 1965 Francisco García Pavón crea su personaje Plinio, guardia municipal de Tomelloso en plena Mancha, que se convertirá durante la siguiente década en inevitable punto de referencia de lo policiaco español. Son novelas costumbristas que,

como otros escritores «serios», toman la intriga y las claves propias del género como el misterio, la intriga o la investigación para contar lo que les interesa que, en el caso de Pavón, es describir la vida pueblerina.

También en catalán se hacen intentos muy serios, siendo los más valiosos los de Jaume Fuster y Manuel de Pedrolo, en especial con novelas como *El procedimiento,* del primero, o *Juego sucio,* de Pedrolo, dos pequeñas obras maestras donde se funden magistralmente sus intenciones sociológicas con la trama detectivesca. Fuster también publicó no hace mucho otra historia situada por las comarcas valencianas, su tierra, que ha merecido igualmente una buena acogida por la crítica y el público: *La corona valenciana.*

Y en 1972 nace Pepe Carvalho.

Manuel Vázquez Montalbán es un espécimen raro en la fauna literario-intelectual española. Su fuerte personalidad y una original manera de entender la cultura han incursionado, celebradamente, en los más dispares campos.

Nacido en el 39 en el distrito V de Barcelona vive en un medio de vencidos, pasando su infancia con su abuela dentro del típico ambiente de barrio de ciudad. Tras su paso por un colegio de monjas y la academia de la zona, se hace profesor de párvulos y trabaja como cobrador del seguro de entierro hasta llegar a la Universidad, lo que al fin le permitió tanto entrar en un mundo cultural extraño como traspasar un poco las fronteras de su ghetto: las Ramblas, las Rondas, el Paralelo.

Hizo periodismo paralelamente a la carrera de Filosofía y Letras. Su primer contacto con la policía, dado su compromiso político permanente que le vinculaba entonces al F. L. P. en donde llegó a formar parte de su comité ejecutivo, lo tuvo en el 59 y puso en peligro sus estudios.

En el 61 entra al PSUC, ya casado con una amiga de la Universidad y habiendo conocido a compañeros que seguirán trayectorias semejantes a la suya, como Sartorius, César Alonso de los Ríos, Angel Abad, etc. Un año después vive su etapa carcelaria en la Modelo y en la cárcel de Lérida, por su participación en un movimiento de solidaridad con los mineros asturianos. Va a ser año y medio por el indulto que se da a la muerte de Juan XXIII. Es en ese tiempo cuando aparece su *Informe sobre la Información,* que rápidamente se convertiría en un libro de texto inexcusable en las facultades de Periodismo.

Ya en libertad aparece su primer libro de poemas, *Una educación sentimental,* y se incorpora a la vida periodística, consolidándose en ella sobre todo cuando en la revista *Triunfo* le aprueban su proyecto «Crónica Sentimental de España», reconocido como hito del nuevo periodismo español.

Desde entonces, y repartiendo su tiempo entre lo alto de Valvidriera y su masía en el Ampurdá, no ha parado de publicar artículos, libros de poemas, novelas, libros medio inclasificables con los que ha impuesto un modelo atípico de ensayo, convirtiéndose en uno de los escritores-periodistas más notables del espectro profesional y un intelectual de lúcida amargura, además de gastrónomo y escéptico activo desde su papel de espectador crítico de la realidad social. El punto más álgido de su popularidad lo alcanzó al ganar el Premio Planeta en 1979.

Y es escritor de una serie de novelas policiacas basadas en su personaje Pepe Carvalho.

Nace con *Tatuaje* la historia de Pepe Carvalho, si bien ya ha dado señales de vida anteriormente, y aunque su fichaje como guardaespaldas de John F. Kennedy en *Yo maté a Kennedy* sólo permitiese quedarnos con una sombra original que no llegaba a la categoría de personaje o, en todo caso, aparecería como un personaje intelectualizado, sin raíces. Entre otras razones porque la novela tiene más de disparate que de relato con reglas.

Curiosamente es en *Yo maté a Kennedy* donde se halla la única descripción física contradictoria, hasta el momento, de alguien que entonces aún no estaba construido, seguramente ni siquiera en la mente de su creador: «Ninguna descripción de Carvalho coincide con la anterior y ya no queda ninguna esperanza de que pueda coincidir con la ulterior. En La Paz, tras el atentado contra Paz Estensoro, Carvalho era un hombre delgado, alto, aquilino, muy moreno, de ojos magnéticos. En Siria, después de la última intentona del Baas, Carvalho es un oscuro, pequeño hombre calvo con lentes bifocales. En Kenia sería un tragasables rubio panocha. ¿Quién es Pepe Carvalho? Todos los informes sobre él son muy secretos, pero también muy inútiles.» Hay para elegir. Es el preámbulo inservible de un Carvalho que vendrá a la manera de cómo Vázquez considera que tiene que ser su héroe de aventuras sociopoliciales.

Lo que interesa es su personalidad. En *Tatuaje* destila el autor sus rasgos más característicos: gallego, ex rojo por convicciones que en ocasiones añora y de las que en ocasiones se burla, ex agente de la CIA como por casualidad, emigrado a Barcelona donde reparte su existencia entre su casa de Valvidriera y el despacho en las Ramblas. Un personaje solitario que hace de la soledad una opción de vida de la que igualmente es capaz de reírse, como lo hará en *La soledad del manager,* «... La ventaja de vivir solo es que se puede cagar con la puerta del wáter abierta», amargado pero llevando tranquilo su carga, un desclasado a imagen y semejanza de los «outsider» americanos, y sobre todo muy español, con toda su historia asumida y sabiendo bajo qué condiciones vive, siempre preocupado por la actualidad del país hasta el punto de que en *Los pájaros de Bangkok,* desde aquel país lejano sigue la marcha de las elecciones generales que se desarrollan en ese momento en España.

Comienza ya en *Tatuaje* su habitual práctica de quemar en la chimenea los libros de su biblioteca convertida, como confesará en *La Rosa de Alejandría,* «... en una galería de condenados a muerte», porque, como dice unas líneas más arriba, los libros le piden «... ser quemados desde su condición de estorbo sentimental». *El Quijote, España como problema, Anatomía del realismo* o *Así se templó el acero;* obras de Heine, Sacristán, Lorca... ante el libro, como ante la cultura, Carvalho saca su mechero, mejor incluso cuanta mayor pretensión trascendente tengan; libros a los que Vázquez, sin duda, debe gran parte de su bagaje intelectual, que aprecia y respeta pero de los que, utilizando a ese «alter ego» literario puede indicar que es necesario desprenderse para poder pensar y, por tanto, decidir por uno mismo. ¿Recurso literario o concepción cultural? Cuando una vez quema el delicioso *Maurice* de Forster, contesta a Charo:

—«¿Es malo?

—Es extraordinario.

—¿Por qué lo quemas?

—Porque es una chorrada, como todos los libros».

Es lo de pensar eso de que por muy interesante que sea una obra, deja de tener la importancia en una escala de valores donde la vida, el placer de los sentidos protagonizan los peldaños más elevados, y donde esa cultura de libros, a la que no se consigue renunciar, se convierte en un mezquino recurso contra el aburrimiento, por la inercia.

Otro rasgo del detective que se hará crónico, es el de no interesarse por el dinero de la misma forma que no le interesa ninguna otra cosa, aunque en realidad esté pendiente de todo como juez severo, cronista pulcro, y su actitud parezca pura apariencia. Es una forma de otorgarle objetividad. El se compromete con un caso y quiere solucionarlo por mucho que su cliente le dé con la puerta en las narices al ver que las complicaciones aumentan o cuando ya no le interesa ir más allá de un punto. Carvalho necesita llegar al fondo como buen radical que es. Característica que Vázquez importa de algunos de los tipos clásicos del género, sabiéndola acomodar a su criatura.

En *La soledad del manager* Carvalho, «el huelebraguetas» sigue definiéndose. No sólo por su actitud de ir al fondo de la cuestión dejando de lado amenazas, golpes o chantajes, sino por toda una serie de anécdotas y guiños que la configuran en su personalidad de «voyeur» crítico de la sociedad, de marginal despiadado ante el mundo que le rodea y, para empezar, consigo mismo: «... Yo también tuve mis ideas, pero ahora sólo me quedan unas cuantas vísceras en muy buen uso.» Lo que le importa no son ya las ideas de cuando su tiempo de compromiso, como quedará meridianamente claro en *Asesinato en el Comité Central,* sino más bien cierta filosofía mezcla de hedonismo y lucha por la supervivencia: «¡La gastronomía y las mujeres nos han salvado de la desesperación franquista!»

Para, de nuevo, que aparezca su peculiar forma de entender la cultura, elemento clave que subyace en todo momento: «La cultura es guisar con salsas o sin salsas, vivir como un mortal o como un inmortal, prestar a la mujer propia o conseguir la de los demás, es decir, cultura francesa o inglesa, española o americana, esquimal o italiana.» Como anécdota, en *Los mares del Sur* se permite un análisis cirrótico de los actos públicos que los intelectuales dedican —o han dedicado cuando era moda obligada— a la novela negra, actuando de cínico incluso para su propia personalidad. También en la misma novela se encuentra un simpático ejemplo de su continua dedicación por desmitificar o hacer cotidiana, vulgar, la cultura, es cuando dice:

> «...apostillaba el canijo y comedrogas Baudelaire, hombrecillo que sólo bebía vino o fumaba drogas para recuperar a su madre y castigarla por haberse casado con otro».

Ese es el tono. Como el de la frase lapidaria incluida cerca:

> «Madrid es una ciudad de un millón de chalecos».

Pero volvamos al principio.

Con *Tatuaje* Vázquez se introduce con pleno derecho en el género policiaco aún cuando reconoce que cuando la escribió no había leído prácticamente nada de novela

americana. Había leído apenas a Simenon, Agatha Christie, algo de la tradición de novela inglesa, pero nada de serie negra con la que su estilo en todo caso más se identifica, aunque en *Asesinato en el Comité Central* use el planteamiento del crimen en la habitación cerrada, típico de la tradición anglosajona.

Aparece *Tatuaje* en 1974 como un experimento más que es preciso situar en la actitud de su autor como provocador respecto de los géneros tal y como los cánones ordenan para ofrecer una respuesta diferente, más rica, original. Vázquez inicia entonces su andadura por un género de claves muy determinadas que en este país y en ese momento, como queda dicho, estaba prácticamente virgen, en donde no se había traducido a términos cercanos la simbología y la mitología de lo policiaco, salvo raras excepciones. Esa va a ser, en última instancia, la gran contribución en términos literarios de Vázquez: el conseguir un toque específico, personal, español, a un género importado. Además de convertirlo, como lo hicieron los americanos, y antes los ingleses y franceses en sus respectivos países y gracias a distintos estilos, en un vehículo idóneo para reflejar la sociedad basándose en el elemento de la intriga, de la crudeza, de la realidad cotidiana de las distintas clases en pugna de la sociedad.

En esa tarea, Carvalho no viaja solo.

Charo aparecerá en *Tatuaje,* ya entonces para jugar un papel esencial. Es la puta amante y colaboradora de Carvalho, incluso la tendrá como cliente en *La Rosa de Alejandría.* Es el amor primario, carnal, la forma con la que se queda el detective aun entrando en otras posibilidades de relación como propone en *Los pájaros de Bangkok.* La relación entre ellos se expresa sólida y nítida en *La soledad del manager,* reconociéndose el propio Carvalho «amante de una puta selectiva, más que selecta», con la que se permite la dureza típica, pero en la que piensa con cariño, a la que cuida, a la que quiere y hace el amor o se lo deja hacer, manteniendo esa distancia fría y a la vez entrañable a la que ella responde con ternura, íntegramente fiel.

Los otros dos personajes permanentes son Bromuro, limpiabotas que se gana la vida como correveidile o vendedor de barajas pornográficas, además de hablar a los clientes sobre el uso y abuso del bromuro. Carvalho le consulta para los asuntos difíciles como preciso medio de información, ya que es en la calle donde más cosas se saben, donde se tiene idea y hasta la resolución de los asuntos más elevados. Y Biscuter, que se define más en la segunda entrega, es el ex compañero de cárcel de Carvalho hace las veces de cuidador del despacho, de vigilante de su gastronomía, con el que siempre cuenta para todo tipo de trabajo aún a riesgo de su propia vida, ayudante fiel, un poco el Watson de la historia que siempre permanece un tanto al pairo de lo que sucede.

Es la marginación a través de unos sujetos arquetípicos de carne y hueso, diferenciables.

La trama de *Tatuaje* no contiene grandes aspiraciones, es casi una broma, una simple historia sentimental con crimen mezclada con un asunto de drogas para permitir al personaje hacer un viaje a Holanda y así conseguir complicarlo todo un poco más. Pero al mismo tiempo no hay grandes defectos, está construida con rectitud y, desde luego, elegancia literaria.

Porque los argumentos son para Vázquez la obligación inevitable dentro del estilo

realista que ha elegido, para desarrollar la esencia que quiere transmitir y que le sugiere una idea sencilla, una imagen, un caso moral que transmitir, una situación determinada.

Personalmente considero que *La soledad del manager* es la pieza más perfecta del ciclo, la mejor estructurada y la que mejor combina los elementos policiales con el sentido trascendente que siempre impone el autor. Es tanto un planteamiento ideológico como una trama de intriga que se lleva con habilidad hasta su desenlace. El asesinato de un alto ejecutivo de los grandes negocios que permite el análisis de los monopolios. Muy imbricado con ello, la descripción social, a través de los personajes, de la situación y de los ambientes de la España que nacía al período abierto con la muerte de Franco en lo que, en ocasiones, se convierte en verdadero análisis político del momento como, por ejemplo, cuando describe el papel de la extrema derecha en función de la izquierda y de la derecha.

El argumento de *Los mares del Sur* se anuncia en la novela anterior y, aun cuando el autor tiene ya en mente la historia de Bangkok, la metáfora de Gauguin se impone cronológicamente en la necesidad de Vázquez de desembarazarse casi simultáneamente de ambos argumentos. El tema de la doble personalidad es uno de los que más preocupan a Vázquez en cuanto que escritor, en esta novela se trata de un empresario industrial de la ciudad que intenta un juego de desclasamiento, yéndose a un barrio extremo para vivir su auténtica vida, apareciendo asesinado, punto de partida de la historia. Consigue el premio Planeta convocado en el año 79.

Da la impresión de ser una deuda con su propio compromiso. De cualquier forma Vázquez se interna en *Asesinato en el Comité Central* para realizar un análisis novelado de la significación histórica del PCE y de su momento presente a partir, como ya dije, del caso del crimen en una habitación cerrada, «una habitación cerrada con los accesos guardados por el servicio del orden. Dentro de la habitación ciento cuarenta miembros del Comité Central de los que ciento treinta y nueve pueden ser el asesino. Ese es todo el planteamiento del problema». Se ha buceado excesivamente en la identificación de los personajes con hombres determinados del aparato del partido; lo fundamental es, aparte ese análisis citado, el cariño con el que trata a esos personajes, realmente trasuntos ficticios de seres reales, a ese pasado clandestino y la crudeza a la hora de recrear los vicios de la organización y de sus responsables como figuras políticas, aparte de los equívocos y errores ideológicos.

Por lo general la crítica la ha valorado mucho, a mí me parece la más floja, como si Vázquez no se hubiera visto tan libre como con otros temas, si necesitara hacer más concesiones, posiblemente por ser un mundo tan crucial en su vida. También está más presente que en cualquier otra una nota permanente de su estilo, lo que podría definirse como uso de maneras periodísticas en el estilo literario. En casi toda novela policíaca bien cierto es que se dan interrogatorios, conversaciones, aunque las más de las veces se vean reducidas a diálogos cortantes, golpeados. Para Vázquez esas investigaciones coloquiales se convierten en entrevistas a través de las cuales va contando el pasado, las señas de identidad de los personajes, sus renuncias o definiciones, siendo la parte indespensable para entender el conjunto.

Luego viaja a Bangkok con los pájaros. Es una imagen. Saber cómo se llaman

aquellos pájaros y comprobar que la respuesta está en el punto de salida. El final es fácil, elemental. No importa. Y es que no importa cumplir fielmente con las formas. El interés se centra en lo que se desbroza poco a poco a lo largo de las páginas, aquí un abanico de cómo puede entenderse la relación entre un hombre y una mujer, el amor en su diversidad. Esa búsqueda de su amiga Teresa Marsé, dejando en tierra algunos casos, es igualmente la huida de la realidad pobre, insuficiente, cotidiana.

La última novela hasta el momento es *La Rosa de Alejandría*. En ella lo que es el planteamiento se demora ocupando gran parte del libro, porque es ahí donde se cuenta cómo son los personajes, cuál es su mundo, cuáles las relaciones entre ellos, todo coincidiendo en la descripción de una personalidad con un lado oculto y aparentemente inverosímil y otro conocido, social. Ya en esta obra la dedicación detectivesca de Carvalho se evidencia que ha ido debilitándose con el tiempo, yendo detrás de los acontecimientos hasta el punto de que el caso le viene resuelto por otros y en el que sólo juega el papel de catalizador. Son los acontecimientos los que tiran de él. Ocurre que el personaje se hace viejo por el doble paso del tiempo, tanto por los acontecimientos de cada novela como por el que transcurre entre una y otra.

En *La Rosa de Alejandría* —de nuevo la estrofa de una canción como fuente sugerente para la novela— ya se hace el anuncio de la próxima aventura, situada por Vázquez en un balneario donde pone a su Carvalho entre la espada y la pared, confrontado a sí mismo, acabándose.

Las novelas del ciclo Carvalho tienen la intención, declarada por el propio autor, de construir un discurso irónico y crítico de la sociedad española desde el tiempo cuando ya el franquismo se estiraba podrido hasta lo que va de transición. Novelas apoyadas en un costumbrismo vivo, las ceremonias gastronómicas, el paisaje urbano en el que predominan los barrios populares que «no los cambiaría como paisaje necesario para sentirme vivo». El ambiente general, constante, es el de lo marginal barcelonés, prototípico de cualquier medio de gente al margen de las estructuras convencionales de una gran urbe. Y en los personajes fronterizos encuentra la distancia para analizar la historia social de nuestro presente. La clave para hacerlo desde dentro de una perspectiva convencional como es la novela realista en su fórmula de ficción policial, es ese personaje que representa todo tipo de exilio, que ha pasado por todo en su vida y que es capaz de reírse de sí mismo, observador crítico y objetivo de todo aquello que le toca, que le rodea.

Ya se ha dicho mucho: la novela policiaca es un vehículo idóneo para llevar a cabo un realismo atractivo. Vázquez ha conseguido además un tono de calidad puesto al servicio de una verdadera literatura popular en la que se hace cierto eso de las distintas lecturas de una novela, porque cada uno puede leer a su gusto las «peripecias reflexivas de Carvalho. Está el puro divertimento, por la agilidad de la escritura, por una tensión tenue, pero permanente, está la visión social, los guiños a un público determinado, el costumbrismo citado. En resumen, una importante aportación española al género policiaco, a la literatura popular de calidad.

En los últimos diez años el gusto por la novela policiaca en los escritores y los lectores españoles se ha incrementado notablemente. Unos por el género en sí, creando un universo personal incluso haciendo escuela, el caso más claro es el de otro catalán,

Andréu Martín, con una novelística típicamente policiaca a la usanza americana que conseguiría con *Prótesis* el premio Círculo del Crimen en 1980. La filosofía que le lleva a la utilización del género como expresión creativa es la de considerar el tema policiaco como el único válido para describir una sociedad de verdugos y víctimas, de policías y ladrones, de opresores y oprimidos. En ningún caso esa intención subyacente deforma o tergiversa su afán por la aventura de ese signo, que es lo esencial. Es el autor más constante, más entregado a la labor, junto a Juan Madrid quien también ha elegido ser escritor de género; acaba de publicar su tercera novela, *Nada que hacer,* que también se califica como literatura urbana aun cuando yo creo que es, sencillamente, una buena novela policiaca.

Puede que por moda, por intención de llegar a un mayor número de lectores, escritores conocidos introducen la temática que nos ocupa en sus piezas literarias, como realidad auténtica o como excusa que va bien a la hora de colocar mejor sus argumentos. Lourdes Ortiz, Fernando Savater, José M.ª Gabriel y Galán, Eduardo Chamorro, Juan Benet o Juan Marsé por citar sólo algunos de ellos. Lo policiaco está en los personajes, el ambiente o la anécdota.

Pon unas y otras direcciones, lo criminal en España va tomando cuerpo, se puede ya hablar de toda una corriente. Un ingrediente que algunos suman es el del humor. Tres son los casos más representativos que hacen mayor gala de ello. El primero, Eduardo Mendoza, después de su monumento «social-policiaco» *La verdad sobre el caso Savolta,* cambia de estilo con *El misterio de la cripta embrujada,* donde consigue una fusión de elementos que la convierten en una obra de gran éxito que no mantendrá en la siguiente. Otro, Jorge Martínez Reverte, crea un personaje a mitad de camino entre el periodista y el detective, con guiños a los progres, siempre metido en historias absurdas que le sobrepasan: se llama Gálvez y ya ha vivido dos episodios. El último escritor que usa de forma consciente y declarada el humor, un humor ciertamente especial, muy surrealista, con gran facilidad para la escritura, es Carlos Pérez Merinero.

Después de ciertas aproximaciones desde un realismo crítico que le caracterizó en sus primeros libros, Isaac Montero escribe *Pájaro en una tormenta* como análisis de la institución policial en la evolución que vivía en su seno durante la transición democrática. Es la investigación de un crimen que permite el análisis de las conductas, la moral y la historia de una España que en su presente aún padece las consecuencias de la guerra civil.

En este apresurado recuento para situar la novelística de Vázquez cabe destacar una única novela de un escritor que utilizaba el género por primera vez: José Luis Giménez Frontín. Escribe una obra perfecta y que prácticamente ha pasado inadvertida para la crítica: *El idiota enamorado* conteniendo todos los elementos, muy bien elaborados. Como novela aislada tal vez sea la cumbre de nuestra novelística policiaca contemporánea.

También merece la pena citarse un proyecto interesante que faltaba en ese mosaico de realidades, el emprendido por Juan Antonio Porto para la editorial Espasa-Calpe. Una serie dirigida por él, y en la que también interviene como autor, de recreaciones noveladas de crímenes reales de nuestra historia. Son libros en los que se agradece,

además de la acertada versión literaria del suceso, la exhaustiva documentación que en ningún caso hace perder el interés del libro.

Michel del Castillo desde Francia, Julián Ibáñez, el colectivo de escritores Ofelia Dracs entre los que también está Furster y que hicieron un primer ensayo en el campo del erotismo, ganando el premio de la Sonrisa Vertical y ahora publican una selección de relatos policiacos, variados, etcétera.

Si bien hay muchos escritores que hacen novela de este tipo, y ya son pocos los que la tienen por un género menor, todavía no tiene cuerpo suficiente como para considerar lo policiaco español a nivel internacional. Pero se va haciendo, caminando en diversas direcciones, que es lo importante. Vázquez Montalbán representa el escalón más popular y digno de la utilización de lo policiaco para llevar adelante el realismo. El que ha conseguido un Planeta para el género, el que ha creado un personaje ya traducido a muchos idiomas, el que ha creado un universo propio, unas características genuinas, el que más ha «nacionalizado» el género, también pertenece a quienes más lo han dignificado literariamente.

VÍCTOR CLAUDÍN
Felipe V, 4, 4.º
28013 MADRID

VI Bienal de Pontevedra y «Pintado en Colombia»

1. Vocación informativa de ambas exposiciones

El arte iberoamericano se conoce por desgracia insuficientemente en España. La exposición «Pintado en Colombia», precedida de otra dedicada a Méjico, tiende a paliar ese conocimiento insuficiente. Organizada por el Banco Exterior, coadyuva a una labor que las exposiciones oficiales iniciaron hace años, pero que siempre necesita ampliarse para cubrir enteramente uno de los escasos huecos relativos que perduran en parte en la información artística, excelente en líneas generales, de que actualmente se dispone en Madrid. De las virtudes y del único desacierto que hallé en esa exposición me ocuparé en páginas posteriores, pero tengo que indicar antes que lo que en Madrid, Barcelona y bastantes otras ciudades españolas sucede desde 1965, no ha podido comenzar en Galicia hasta hace muy pocos años.

Galicia, debido tal vez a su situación geográfica que la deja al margen de los grandes circuitos internacionales del arte, apenas dispone de información sobre las nuevas tendencias artísticas. Hay y hubo artistas gallegos perfectamente informados sobre las últimas vanguardias, que no sólo escribieron sobre ellas, tal como acaeció

con Maside y Seoane, sino que realizaron una pintura que era abiertamente vanguardista y sin condicionamientos extraartísticos en su momento histórico. La desgracia estaba en que esos pintores tenían que emigrar para ponerse al día y muchos de ellos siguen residiendo en otras ciudades españolas o en el extranjero, pero no en su tierra nativa a la que siempre se sintieron entrañablemente unidos. Algo similar sucede con los escritores, aunque en este caso el problema es menos grave, debido a que los libros viajan con mucha más facilidad que los cuadros y que las esculturas. El problema urgente que había que paliar era, por tanto, el de la información artística, en lo que a las vanguardias respecta. La bienal de Pontevedra, que ya aspiraba desde su edición inicial a ser predominantemente informativa, lo fue de manera casi total en esta su sexta edición. La bienal, organizada por la Diputación pontevedresa, coincidió en fecha, durante un lluvioso verano gallego, con otra importante antológica («Imaxe dos 80 desde Galicia») organizada por la «Consellería de Educación e Cultura», de la «Xunta de Galicia», en Santiago de Compostela y tendente a una finalidad igualmente informativa. No me ocuparé ahora de esa otra exposición gallega, sino en otro momento, pero quiero dejar constancia de que figuraban en ella 53 artistas, 28 de los cuales eran gallegos, 3 de otras regiones españolas y 19 de países extranjeros. El objetivo de la Xunta era informar sobre las últimas vanguardias internacionales, en especial sobre la tan discutida transvanguardia y los nuevos expresionismos y permitir una comparación entre esas aportaciones mundiales y las nuevas propuestas vanguardistas de los pintores y escultores gallegos, muchos de los cuales no tienen nada que envidiarle a los de otras latitudes y pueden mostrarse a menudo más libres en su búsqueda, al hallarse escasamente mediatizados por los conocidos condicionamientos que pesan en algunas grandes metrópolis sobre el mercado artístico.

2. La Antológica de Souto y la Estructura de la VI Bienal

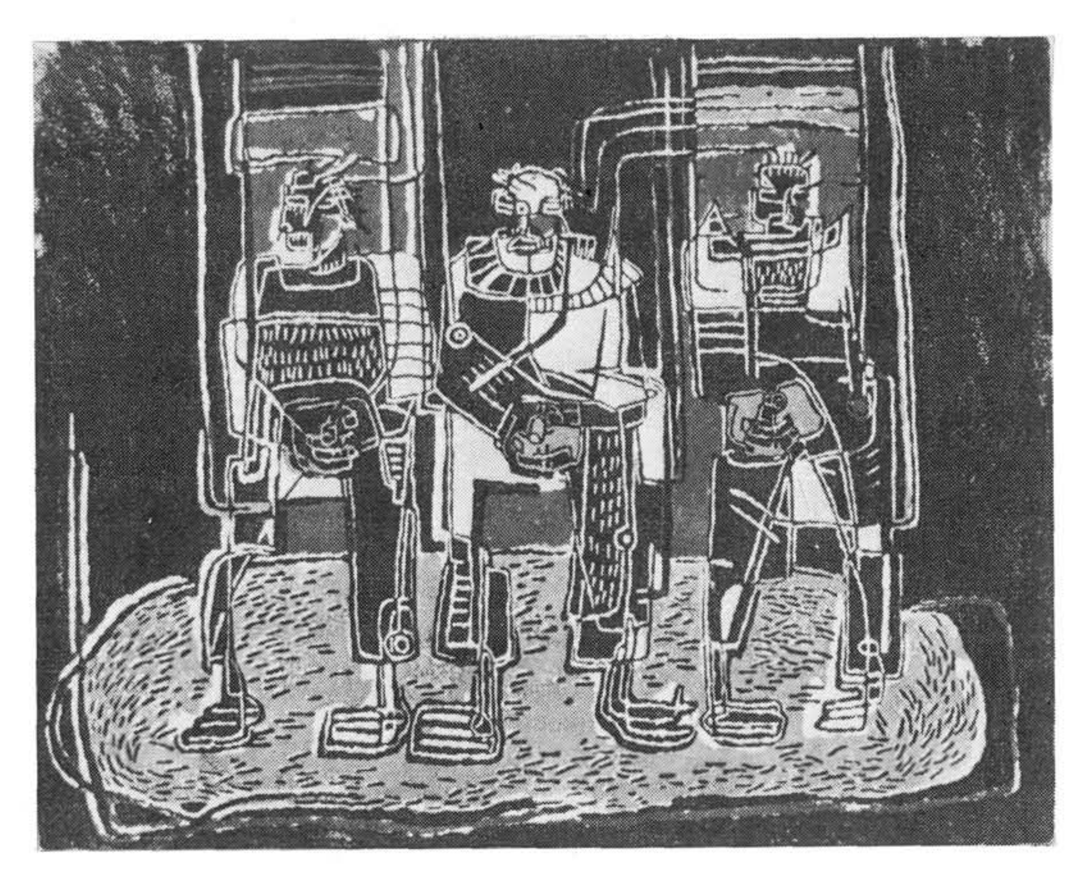
Figuraban en la bienal las tres secciones que suelen ser habituales en este tipo de manifestaciones («Escultura», «Pintura» y «Dibujo y Grabado»), pero cada una de ellas se subdividía a su vez en otras tres: Artistas gallegos, artistas nacionales (entendiendo por tales a los de las restantes regiones de España) y artistas internacionales. En esta última sección figuraban juntos los extranjeros y los iberoamericanos, pero es muy posible que en la VII edición de la bienal se los desdoble y que cada una de las tres secciones habituales pase así a subdividirse no en tres subsecciones sino en cuatro. El número de artistas participantes rondaba los 125 y algunos de ellos se hallaban representados con una sola obra, pero la mayor parte de los mismos lo estaban con dos, tres o cuatro. El catálogo, con textos de Antonio Manuel Campoy, Ramón Faraldo y el autor de estas líneas, constaba de 122 reproducciones en color y unas cuantas en blanco y negro para algunas obras cuyos contrastes destacaban mejor con dicho procedimiento. Había además dos escuetos, pero enjundiosos textos de Mariano Rajoy Brey, presidente de la Diputación provincial, y Adriano Marqués de Magallanes, vicepresidente de la misma y presidente de su Comisión de Cultura. El índice didáctico lo realizó Rafael Núñez González, director de la Bienal.

Las clásicas antológicas se redujeron a una: la del pintor Arturo Souto. Se

recogían en ella 55 obras de todas sus etapas, procedentes en su casi totalidad de museos y colecciones privadas de Galicia, pero reunidas por vez primera en una muestra de este tipo. Todas las obras se hallaban reproducidas a todo color y había además una parte documental en blanco y negro. El extenso y erudito estudio preliminar de María Luisa Sobrino Manzanares, será a partir de ahora un elemento de trabajo insustituible para un mejor conocimiento de este pintor gallego que no realizó tan sólo lienzos expresionistas y costumbristas, sino que dominó con un exacto conocimiento de las tendencias entonces vigentes varias otras modalidades figurativas. Su dominio del color, su ternura soterrada, su materia densa y sabiamente elaborada, el dominio de los ritmos de la pincelada y algunos hallazgos compositivos, con invención de estructuras y perspectivas insólitas, hacen de Souto un adelantado en bastantes aspectos. Baste recordar a este respecto que su buen conocimiento de toda la evolución de la pintura occidental, incluidas las vanguardias ultimísimas, le permitió realizar varios lienzos relacionables con el futurismo y algunos otros con ecos de pintura metafísica, pero sin influencia directa en ambos casos de esas dos tendencias italianas tan importantes en la evolución del arte de nuestro siglo. Souto reinventaba todo aquello que estudiaba o soñaba y todas las relaciones que puedan establecerse entre su pintura y la de otros maestros son tan solo ilustrativas, porque ninguno en concreto influyó en su quehacer personalísimo y sí tan sólo el ambiente de su época, de la que en el aspecto pictórico asumió y reelaboró algunos de los supuestos fundamentales y rechazó otros por no hallarlos en consonancia con sus propias concepciones.

La exposición monográfica de Souto formaba parte de una recuperación de valores gallegos, que se extendía a otros artistas de la región, muy ligados a Iberoamérica muchos de ellos por razones personales o políticas y residentes allí durante gran parte de su vida. Esa labor de recuperación coincide con la que están realizando la fundación Pedro Barrié de la Maza y el Museo de Pontevedra para darle cima a una total *Catalogación Arqueológica y Artística de Galicia,* en la que figuran publicaciones tan reveladoras como la titulada *Antonio Puga, pintor gallego,* último libro de la recién fallecida investigadora María Luisa Caturla.

En una larga sobremesa que poco después de inaugurada la bienal sostuvimos su director Rafael Núñez, el pintor gallego Rafael Ubeda y yo, coincidimos los tres en la idoneidad del enfoque. Tal como Núñez y su eficaz colaborador Ubeda deseaban, no hay premios en la bienal, pero sí cuatro panoramas del arte del mundo, de los que me ocuparé en el apartado próximo. No existen tampoco condicionamientos galerísticos, sino tan sólo información sobre la actualidad viva y sobre el pasado reciente —desde hace unos sesenta años— que la hizo posible. Todos los artistas vivos participan por rigurosa invitación. Los ya fallecidos lo hacen mediante préstamos de sus familiares o de los museos y colecciones privadas en los que se conservan obras suyas y tan sólo en escasísimas ocasiones se acude, para completar alguno de los panoramas, a las galerías comerciales. Creo que Rafael Núñez ha acertado al orientar así la bienal, porque: ¿Qué sentido podía tener en una región insuficientemente informada, pero ansiosa de estarlo en las mejores condiciones, realizar una bienal competitiva, a la que ya se sabe que no suelen concurrir las figuras máximas, y



Chu Lily (sección de arte del Extremo Oriente). Marionetas (Linóleo)

renunciar a ofrecer unos panoramas en los que se pudiesen seguir unas corrientes evolutivas y se comprobase una vez más que todo «hoy» realmente vivo, surge necesariamente de un «ayer» próximo, ya para asumirlo y reelaborarlo, ya para negarlo y abrir caminos inéditos?

3. Los cuatro panoramas

El primer panorama, el de los pintores gallegos, era el más abundante en maestros ya fallecidos. Ello se explica por la ya recordada recuperación de los valores regionales, pero también por el deseo de darle una ambientación generacional a la antológica de Souto. Destacaban entre ellos el escultor Xoan Piñeiro, con obras de su etapa abstracto-geométrica de formas pulcramente texturadas y emotiva búsqueda de espacios interiores, y los pintores Julia Minguillón, con su ya clásica «Escola de Doloriñas», gran lienzo cuya originalidad compositiva y cromática y cuya ambientación veraz y discreta no pierde, sino que gana grandemente con el paso del tiempo; José Frau, con esos paisajes sedosos de tonalidades fundidas y resonancias de niebla en los que los colores en sordina no sólo captan la realidad física, sino también el alma de Galicia; Carlos Maside, con su verismo de factura rápida, tan anclada en el vivir soterrado de su etnia; Luis Seoane, tan argentino como gallego, con obras de su último momento de colores, planos y mentalidad de vidriera, cima de su evolución; Virgilio Blanco, cuyo neoimpresionismo de sutiles nuencias es una mezcla de buen hacer, nostalgia agridulce y vibración del color y la luz; Urbano Lugrís, tan evocador y sugerente en sus inconfundibles planteamientos metasurrealistas y Constantino

Grandío en el momento de su figuración de entonadísimos grises desdibujados, misteriosos y evanescentes, que siguió a su «desnuda» etapa abstracta de los «Espejos» y precedió a su prematura muerte. Entre los maestros actualmente vivientes es el decano de los escultores gallegos integrados en la bienal Cristino Mallo, con sus cabezas de factura impecable y misteriosa mirada interior; el de los pintores lo es Manuel Colmeiro, con sus raigales interpretaciones de la vida de los campesinos gallegos, y el de los aguafortistas Julio Prieto Nespereira, con obras de su serie de los «peces», de factura radiográfica y textura y estructura abstractas. Entre los pintores de las generaciones que iniciaron su carrera durante el primer decenio de nuestra posguerra, se hallaban el veterano Díaz Pardo, con su manera variopinta ponderadamente expresionista; Labra, con su abstracción geométrica en orden purísimo; Elena Gago, con su realismo mágico enternecido e íntimamente acogedor; María Antonia Dans, con colores más densos y la misma fragancia popular que en ocasiones anteriores; Patiño, cuyo color es tan rico como siempre, pero con mucha mayor tensión lineal en su movida abstracción; Lago Rivera, con delicados paisajes de la época inmediatamente anterior a la de su lúdico neopop y Rafael Ubeda, cuyo momento expresionista actual es de una conseguida plenitud y supera incluso en rigor y fuerza al de los días lejanos en los que fue una de las figuras más representativas del grupo internacional Zebra. Entre todos los citados y los más jóvenes, igualmente importantes muchos de ellos, constituían un panorama suficiente de la evolución del arte gallego a lo largo de los últimos sesenta años.

En el panorama nacional figuraban, entre los ya fallecidos, Picasso con una figura de grafismo nervioso; Julio González con algunos de los bocetos de sus esculturas abstractas; Miró con obras de recio grafismo deformado y trasfondo abstracto y Ginés Parra, con alguna de sus mejores piezas expresionistas. Solana, con varias obras de recia raigambre ibérica; Zuloaga, con uno de sus densos y radiográficos retratos atónitos; Pancho Cossío, con su inconfundible refinamiento entre veneciano y turmeriano; Vázquez Díaz, con la sobria monumentalidad de su gran lienzo *Don Francisco en el palco,* y Benjamín Palencia con varias piezas de diversas modalidades, entre las que destacaba su visión aplomada de las murallas de Avila.

Entre los pintores españoles actualmente activos figuraban los catalanes Dalí, con un muy importante número de lienzos de su poco conocida etapa cubista sintética de hacia 1925, una de las más perfectas de toda su evolución; Tapies, con una pequeña obra surrealista de su período «Dau-al-Set», y Rafols Casamada con uno de sus grandes lienzos de rica factura abstracta, así como el interhispánico Vela Zanetti, con su vozarrón de vida en intensa acción, y los madrileños García Ochoa, expresionista ardiente; Alvaro Delgado, con un interior neocubista de una etapa intermedia; Redondela, con varias obras de exquisita materia; Guijarro, con un delicado desnudo de suntuoso color; Vaquero Turcios, con un paisaje de grandes formas forcejeantes; Barjola, con una escena de dibujo delgado e inusitada factura tenue; Saura, con un dramático *Sudario XII;* Vargas Ruiz, con la sutileza y la ambientación inefable en su *Terraza de café de París;* Angel Medina, con su sabia mezcla de dramatismo y humor; Amalia Avia, con su intimismo distinguido y nostálgico, y los hermanos José y Ramón Lapayese, con una de sus impasibles puertas semicerradas el primero y con

un ricamente colorido *Alfarero* el segundo. Entre los pintores más jóvenes —la generación que acaba de entrar en su primera madurez— no cabe olvidar la sobriedad neofauve de Soledad Sevilla, la limpieza franciscana de los bodegones de Ana Macarrón o la fuerza condensada de los paisajes de José Carralero, en quien cabe saludar a uno de los futuros «grandes» de nuestra escuela capitalina. El arte valenciano tenía su máximo exponente en un *Cesto con brevas,* de color denso y factura salpicada, obra del pintor Franciscano Lozano.

Entre los escultores madrileños destacaban el rico expresionismo de Francisco Toledo, la serenidad clásica de José Luis Medina, el hiperrealismo íntimamente heterodoxo de J. López Hernández y la perfección abstracta de Sempere, siempre renovado en su pulcra investigación de un op anterior al op, de Chirino, con el temblor de vida de una de sus serpentinas iniciales, de José Toledo en una arriesgada búsqueda de espacios interiores y de Gabino con una de sus ya clásicas estelas espaciales.

Entre los maestros hispanoamericanos destacaban en pintura el expresionismo terrible y la materia conturbada del argentino Colombres, el expresionismo esquemático y las raíces indigenistas del ecuatoriano Guayasamín, y el neofetichismo fantasmal del panameño Julio Zacrison, y en escultura la tersura abstracta y los espacios interiores de la portorriqueña María Antonia Román Prado.

En el panorama internacional figuraban artistas tan conocidos como el alemán Ute Kadner, los norteamericanos Giuliano y Krowles, el precursor húngaro Vasarely y los franceses Latapié y Monique de Roux. Krowles presentaba dos muestras de su tensa escultura expresionista, una de ellas la cabeza en bronce del escultor y fundidor español Capa. Giulliano sigue inmerso en su ordenado letrismo de posible origen bibliográfico y el también pintor Kadner, mezcla convulsamente abstracción y nueva figuración. La pequeña pintura de Vasarely respondía a una de sus interesantísimas investigaciones laterales, relacionable, en el caso que nos ocupa, con la nueva abstracción, y el grabado de Monique de Roux *(La Madre)* rebosaba intimidad, buen hacer y ternura.

El recién recordado panorama internacional incluía una sección de Arte del Extremo Oriente, en la que eran excelentes las aportaciones de la japonesa Harumi Kato, con finura intemporal en sus aguafuertes de cortado grafismo, el también japonés Hatsuko Honma, con sus refinadas abstracciones de formas flotantes, suave cromatismo y borde desflecado, y la china Chu Lily, quien, además de ser una de las máximas figuras de la pintura tradicional de su patria, logra en sus linóleos de ritmos cromáticos contrapesados y grafismo preciso una síntesis entre las constantes más vivas de las pinturas extremo-oriental y occidental.

Los tres últimos panoramas que hemos recordado eran simplemente indicativos y menos completos que el dedicado al arte gallego, pero permitían, no obstante, establecer aproximaciones y contrastaciones entre regiones y países y constituían un documento informativo de notable importancia para Galicia. La bienal salió así airosa en el reto que Rafael Núñez se había autoimpuesto y cumplió su difícil programa.

4. La pintura de vanguardia en Colombia

Mi contacto con el arte de Colombia viene de lejos. Hice un viaje de estudios a Colombia en el que fui magníficamente ayudado en mi trabajo de investigación y publiqué durante buena parte de 1978 una larga serie de artículos sobre los más importantes pintores colombianos en el semanario liberal *Consigna,* de Bogotá. He escrito también sobre arte colombiano en España y otros países y se da la coincidencia de que los doce artistas que se están exponiendo en nuestro Banco Exterior son, en líneas generales, los mismos que yo hubiera seleccionado. Todos ellos se hallan radicalmente inmersos en la mentalidad pictórica de nuestra época, pero sin renunciar ni un solo momento a sus raíces iberoamericanas. Pertenecen a las vanguardias más vivas y con más futuro entre las actuales y se hallan representados en la exposición que comentamos con algunas de sus mejores obras. Podemos felicitar, por tanto, al Banco Exterior de España por haber organizado esta exposición, cuyo montaje ha sido modélico y cuya importancia informativa corre pareja con su gran calidad pictórica. Fue además un acierto traer en esta primera aproximación a valores plenamente consolidados, dejando así abierto el camino para dar a conocer sobre esta base previa a la vanguardia ultimísima y todavia necesitada de esa primera criba que el paso de los años se encarga de revisar.

El más veterano de los artistas seleccionados es Antonio Obregón, nacido en Barcelona, España, en 1920. Hijo de padre colombiano y madre española pasó su infancia en Colombia, en Barranquilla concretamente, en donde despertó su vocación pictórica. En 1952 fue premiado en la Primera Bienal Hispanoamericana de Arte, celebrada en Madrid, y en 1955 realizó una muy comentada exposición en la Organización de Estados Americanos, que le abrió las puertas de los Estados Unidos y ratificó definitivamente su nombradía. El más joven es Antonio Barrera, nacido en Bogotá en 1948, cuya primera exposición data de 1975. Las fechas de nacimiento de los diez restantes pintores se inscriben, lo mismo que la de su primera exposición, entre las de los dos recién citados. Grau nació en Cartagena, Colombia, en 1920; Roda en Valencia, España, en 1921; Hernández en Bogotá, en 1928; Manzur en Neira, en 1929; Botero en Medellín, Colombia, en 1932, Rojas en Facativá, en 1933; Cárdenas en Arroyo, en 1937; Beatriz González en Bucaramanga, en 1938, Caballero en Bogotá, en 1943, y Morales en Cartagena, Colombia, en 1944. Hay, por tanto, un abanico temporal de 28 años entre las fechas de nacimiento de todos estos pintores. Partiendo del supuesto orteguiano de que cada quince años entra en liza una nueva generación histórica, resulta que hay en esta exposición pintores de dos generaciones netamente definidas. La primera tiene como figuras centrales a Obregón y a Grau y está formada por artistas que comienzan a cosechar sus primeros éxitos importantes a lo largo del bienio de los cincuenta. Es, por tanto, el equivalente colombiano de la generación española de 1948, cuyos primeros éxitos ultrafronteras se dan, tanto entre los pintores de la joven escuela de Madrid, como en los de Dau-al-Set y El Paso, a lo largo del citado decenio. La siguiente se inicia con la autocrítica nacional que centraliza Botero y tiene su punto de inflexión en Beatriz González. Caballero, Morales y Barrera son

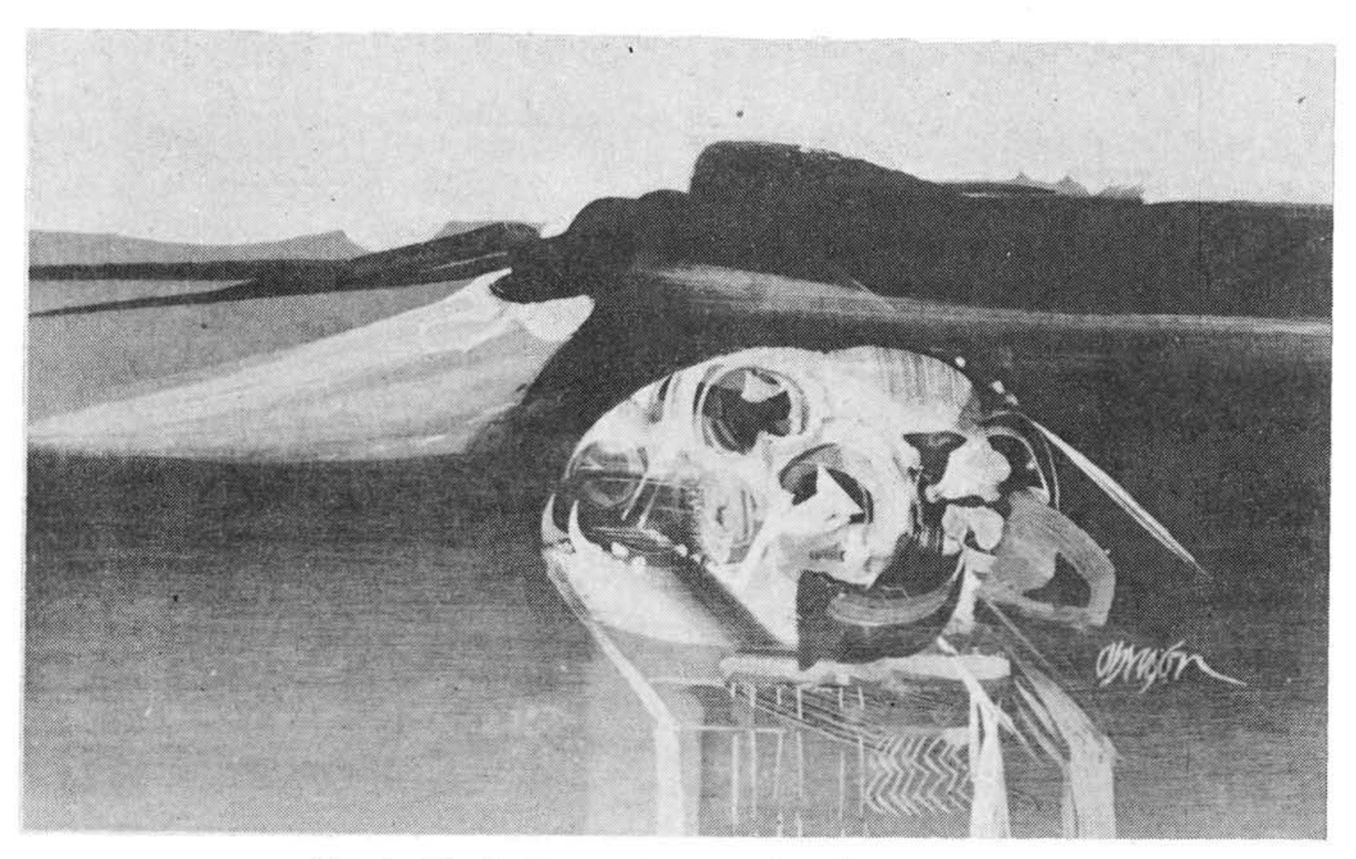
los adelantados de una nueva generación cuyos miembros más jóvenes nos comenzarían a dar a conocer su obra hasta mediados del decenio de los setenta.

Antes de dedicarle un pequeño párrafo a cada uno de los pintores participantes, es obligado recordar que Colombia es uno de los países del mundo en donde se pinta con más perfección y con un mayor conocimiento de todos los recursos del oficio. La pintura colombiana tiene en líneas generales soltura, ejecución esmerada y amplitud espacial. A ello puede contribuir el que Bogotá es una de las ciudades del mundo que posee más abundantes y ricos museos de arte actual y que hay otros muchos distribuidos a lo largo y lo ancho de toda la república. La vida social mantiene en Bogotá la vieja cortesía de los tiempos virreinales y ello hace que la avanzada actualidad, tanto en pintura como en las restantes ramas del quehacer humano, no pretende tan solo anticipar el mañana, sino ser también de un hoy concretísimo y asumir el ayer. Puede suceder así que el precursor Andrés de Santa María, o los muy actuales Obregón, Grau o Botero, busquen unos caminos que, en un momento dado pueden parecer revolucionarios, pero que elaboren al mismo tiempo sus lienzos (o Beatriz González sus camas o sus bandejas) con un esmero tradicional que los convierte en discretas y refinadísimas joyas.

5. La generación de Grau y Obregón.

Alejandro Obregón es, a pesar de que no ha pintado un solo lienzo abstracto en toda su vida, uno de los más importantes pintores abstractos de ambas Américas. La paradoja se resuelve con facilidad si se tiene en cuenta que en todos sus lienzos alude a algo real —a paisajes o cóndores, por citar dos ejemplos—, pero siempre dentro de esquemas o estructuras abstractas y sin que sus formas sean fácilmente identificables. Al ver el conjunto de la obra se intuye el paisaje o el cóndor, pero no cabe «leer», partiendo de los supuestos de la figuración tradicional, un solo fragmento de la obra. Los arquetipos del inconsciente colectivo —y también los de su inconsciente cultural iberoamericano— afloran a muchas de sus pinturas, que se vuelven así «metarreales» (un poquitillo surrealistas por tanto), pero sin ningún punto de contacto con alguno de los realismos al uso. Todo este andamiaje de sugerencias se halla servido por una factura suntuosa, con ricos encabalgamientos de materia e imágenes fluctuantes o delicuescentes en su superficie, pero con un riguroso armazón interior. Hay que recordar que en 1948 utilizaba Obregón un dibujo de gran precisión y un modelo académico, pero ya entonces había misterio, expresiones atónitas y una deformación simplificadora del espacio en todas sus obras. Lo que luego realizó lo logró en una evolución de tipo vegetal, haciéndose cada vez más rico y maduro, y lleno de savia, pero sin una sola ruptura con su propio pasado, ni con el del espíritu de la tradición pictórica iberoamericana. Fue así uno de los inventores de la nueva figuración, pero sin querer enterarse de qué era lo que estaba inventado, ni cómo podría llamarse cuando llegase a ser desvirtuado y apropiado en otras latitudes.

Antonio Roda llegó a Bogotá en 1955, en el momento en que iniciaba una etapa abstracto-espacialista, cuyas manchas fundidas e ilimitadas se enriquecían con signografías magicistas de inspiración posiblemente onírica. Atravesó luego etapas graduales y



Alejandro Obregón: Esto me lo encontré en el camino *(1968)*.

otras expresionistas con Cristos torturados y rostros con expresiones de abandono o angustia. Su retorno a la investigación no imitativa, lo realizó en cauces técnicamente neofigurativos y sacando todo el partido posible de su dominio del color y de unas tensiones fisiológicas que hacen que sus formas produzcan la impresión de hallarse a veces a punto de estallar o de querer encerrarse sobre sí mismas. Su obra de dibujante y de grabador es tan importante como la de pintor de caballete.

Manuel Hernández se inscribe con sus delicadas nuencias cromáticas y con la finura tersa de su materia bien cimentada dentro de una investigación muy suya que podría relacionarse, tanto con una figuración esquemática como con un objetismo sui géneris, de objetos pintados y no construidos. Es original y sencillo en sus investigaciones, pero bajo su dedicación actual se hallan más de tres decenios de investigación sobre análisis y superposiciones de formas y sobre correlaciones cromáticas entre figuras y fondos.

David Manzur estaba realizando en 1961 una serie de variaciones sobre un laúd. Cada lienzo llevaba su número y la materia era exquisita, cuidada, impecable. Las formas fluctuaban en unos espacios abiertos, pero en años posteriores precisó más su emplazamiento y su contorno. No habían terminado, no obstante, sus singladuras, y tras haber disfrutado varias becas en Estados Unidos, cultivó una abstracción de jugosos hilillos de color en generación geométrica o libre, relacionable, en ciertos aspectos, con el generativismo y el espaciovibracionismo argentinos. Luego retornó a sus orígenes, pero su figuración actual es de formas bien delimitadas, que ni pesan, ni vuelan, sino se hallan en su mejor justo medio y tienen encanto, misterio y una intemporalidad apaciguadora.

Aunque Enrique Grau haya nacido en el mismo año que Obregón, cierro con él

este recuento de los grandes artistas de su generación que participan en la exposición comentada. Lo hago porque su anticipación a lo que serán el pop iberoamericano y el pop de la soledad, escapa a la *dialéctica abstración-figuración identificable,* en la que, de una u otra manera, se hallan insertos los maestros hasta ahora recordados. Si no fuese por las fechas de su nacimiento y de sus primeras exposiciones, Grau encajaría mejor entre los creadores de la generación siguiente, que entre los de la suya. Botero, Góngora, Beatriz González o Mercedes de Hoyos, no han sido influidos directamente por Grau, pero tienen algo de su espíritu. Poco después de 1940, era Grau ponderadamente realista y tenía algo de pintor social, pero antes de que terminase el decenio era con su color denso, sus fulgurantes luces y sus dramáticos entenebrecimientos un expresionista de tomo y lomo. Las suavidades a veces granulosas o raspadas de la materia eran un anticipo de su futuro pre-pop, del que había precedentes desde 1940 en algunas obras presentativamente impasibles, tales como su «Mulata cartagenera», de dicho año. Luego vino en hermoso aluvión su incomparable galería icónica de toda la realidad viva de Colombia y de parte de la de España. Su «Cayetana», por ejemplo, es la reinterpretación libre de un posible cuadro de Goya, pero enteramente de Grau en la melodía de la línea y en su captación de la realidad secularmente fatigada de España en el aspecto psicológico. Maniquíes humanizados, mujeres en soledad con un anhelo de finura tal vez algo cursi, pero siempre enternecedor, y un enorme valor documental que nos ofrece, cernida por su sensibilidad, buena parte de las aspiraciones de una época, son cualidades preponderantes de toda la obra de Grau y muy especialmente de sus radiográficos lienzos y libros ilustrados del último veintenio.

6. La generación intermedia y los nuevos valores

Aunque en 1948, contando tan sólo dieciocho años de edad, participó Fernando Botero en una exposición colectiva de pintores antioqueños en Medellín, la generación que él encabeza no inicia su vida en la citada fecha, sino unos quince años más tarde. La generación, surgida hacia 1948, es la de los pintores recordados en el apartado anterior y son precisamente sus dos decanos —Grau y Obregón— los que más estrechos ligámenes tienen con la que ahora nos ocupa. Después de la exposición recordada, vendrían los estudios de Botero en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid y en el Museo del Prado, cuyas máximas figuras le servirían de acicate para gran parte de sus obras. Sus mujeres gordas pueden tener precedentes en Carreño o en Rubens, pero la significación real de su obra es estrictamente colombiana. Pinta, a veces, grupos de personajes inventados, pero inequívocamente reales en sus referencias a la vida de Colombia, de la que constituyen, igual que sus retratos imaginarios de seres individuales, arquetipos intransferibles. El pretexto temático de algunas de estas obras puede ser español o flamenco, pero la realidad última, la estigmatizada en su superficie, pero sin desacuerdo de fondo, es siempre la de Colombia. Lo mismo sucede con sus bodegones, especialidad neutral en otros pintores, pero llena también de trasfondo colombiano en Botero. Su pintura religiosa —valga de ejemplo su visión de la Virgen de Fátima— puede estar interpretada con

una enorme «familiaridad», pero sin un asomo de irreverencia y manteniéndose fiel responde a las más afincadas vivencias ibéricas. Es verdad que el contexto cultural de cualquier hombre educado de nuestro tiempo es suficiente para comprender cuanto hay de excelente en su obra, pero a pesar de que no es un pintor hermético, ni críptico, no cabe una identificación profunda con el pop hispanoamericanizado de Botero si no se conoce también el contexto peculiar de Colombia y el del resto del mundo iberoamericano y si no se los ama con un amor, a poder ser, operante.

Carlos Rojas es simultáneamente un escultor geométrico de despojamiento ejemplar, cuyos objetos persiguen la integración en los ámbitos paisajístico y urbano, y un pintor original y dueño de sus recursos. Tras haber vacilado en su pintura entre un ornamentalismo posabstracto de formas ovoides, con textura exquisitamente fragmentada y una ordenación calmamente suntuosa, en la que hermanaba la serenidad y el rigor, parece haber elegido en pintura esta última vía que lo que está conduciendo hacia un espacialismo de color sobrio, lineamientos preciosos y rigurosa compartimentación geométrica del campo pictórico.

Santiago Cárdenas presenta sus sillas, paraguas, sombreros o trajes vacíos en movimiento, con la misma naturalidad con la que cualquier pop norteamericano nos descubre la realidad en la que se halla inmerso. A pesar de ello, y sin negar alguna relativa confluencia lejana entre Cárdenas y Albers o Wesselman, hay en su pintura un silencio de siglos y una especie de éxtasis del pintor ante la mismicidad de las cosas, que le hace seguir siendo estrictamente iberoamericano. Cárdenas se realiza como ser humano a través de su inmovilización de las cosas y es en ese hacerse del pintor, que sigue viviendo en el tiempo frente a las cosas arrancadas a su fluir, en donde radica buena parte del encanto indefinible de su pintura.

Beatriz González realiza, sin duda, una pintura estrictamente iberoamericana a pesar de sus concomitancias con el pop, pero es difícil inscribirla de una manera inequívoca en ningún contexto nacional o artístico. Cabría considerarla objetista si sus objetos no fuesen también pintura, netamente comprometida muy a menudo. Hay una realidad suya, pero tan válida para Venezuela, Argentina, Brasil o Perú, como para Colombia. Su tocador con una Madona de Rafael en lugar de un espejo tiene unción religiosa, relacionable con el más sincero arte popular de toda Iberoamérica. Hay además concomitancias sadomasoquistas y surrealistas en sus muebles o en su cama con el héroe muerto, pero envueltas siempre en la sabiduría suculenta de la factura, en el dibujo alado y en la fragancia lírico-perversa del color. En la exposición comentada exhibe dos de sus bandejas impecables y hay en ellas más alma y más ansia de romper o modificar los condicionamientos de la cárcel interna, que en la totalidad del pop internacional.

Luis Caballero, Darío Morales y Antonio Barrera realizaron, respectivamente, su primera exposición en 1966, 1968 y 1975. Más que pertenecer a la generación de Botero y Beatriz González, pueden ser considerados como los adelantados de la que estaba tomando conciencia de sus posibilidades a finales del decenio de los setenta. Caballero es un dibujante espectacular, que domina a la perfección todos los recursos de su especialidad y que parte de Bacon, pero sin que le sea ajena en algunos momentos la perdurable lección de Velázquez. Aspira a que su dibujo sea tan

revulsivo como la pintura del maestro británico, pero manteniendo incólume, igual que hace Bacon, la suculencia de la factura y el respeto a la organización tradicional de la forma. A pesar de este punto de partida, es original en su manera de hacer y también en la melodía exquisita de sus normativos, pero menos conocidos dibujos a línea. Morales es uno de los escasos pintores colombianos que cultivan preferentemente el arte erótico, y lo hace con finura, una no aceptación de la limitación del campo pictórico y un respeto a la elasticidad de los cánones clásicos, que lo diferencian netamente de todo cuanto se realiza en esa tendencia ambigua en otras latitudes. Conviene recordar, no obstante, que antes de ser erótico no homologable, había sido Morales hiperrealista y que hay un eco revisado de los grandes aciertos de dicha tendencia en su factura e iconología actuales. Barrera es casi exclusivamente paisajista y sabe aunar un lirismo detallado con una emoción un tanto contenida que nos hace más familiares sus obras. Cuando utiliza la perspectiva de tipo japonés, hay en su obra una especie de detención del instante que nos lleva hasta más allá de la pintura en una especie de ambientación metafísica. Cabe esperar mucho de estos tres últimos pintores recién recordados y confío en que lograrán emular las glorias de sus antecesores y mantener así viva la continuidad de la evolución renovadora que desde Santa María hasta hoy caracteriza a la gran pintura de Colombia.

7. Elogio final y pequeño reproche

La mayor parte de los pintores presentes en la exposición han concurrido a ella con algunas obras de sus momentos más representativos. La ambientación, la iluminación idónea y la propia estructura de la sala facilitaban la captación de los grandes valores que las obras acumulaban. Los doce pintores seleccionados constituyen la plana mayor de la pintura colombiana, sin que ello quiera decir que no haya por lo menos otras dos docenas de pintores de calidad asimismo excelente. Haberlos traído a todos hubiera hecho, no obstante, confusa esta fiesta de arte y fue, por tanto, un acierto haber sabido limitarse y no querer abarcar en exceso.

Este último elogio me parece tan justo como los que he hecho inicialmente y por ello mismo me duele tener que hacer un pequeño reproche respecto a algo que nada tiene que ver con la calidad de la exposición, pero que puede, no obstante, hacer menos grande la difusión de este importante acontecimiento. Tras haber asistido a la inauguración para la prensa, le rogué a la señorita que atendía al público que me diese el catálogo para que me sirviese de recordatorio al redactar mi crítica y, ante su negativa a dármelo, le dije que la crítica saldría en esta prestigiosa revista y le enseñé mi carnet doble de Prensa Internacional y de miembro de número de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, de París, pero me respondió entonces que a los críticos con derecho a catálogo se les había dado ya antes de la inauguración. Para mí el problema no fue grave por el hecho de hallarme especializado en arte de Iberoamérica, pero para un crítico que no tenga la especialidad en cuestión, sino otra, el no disponer del catálogo constituye un contratiempo grave que puede hacer, incluso, que desista, por falta de medios suficientes, de hacer la crítica de cualquier importante acontecimiento al que desearía dedicarle de todo corazón unas cuantas

páginas. Sería lamentable que en ese aspecto siguiese el Banco Exterior de España, del que soy, por cierto, miniaccionista, la mala costumbre que la Dirección General de Bellas Artes inició en 1979, cuando decidió enviar los catálogos de sus también excelentes exposiciones a unos críticos sí y a otros críticos no, en vez de comportarse con igual gentileza con todos los miembros colegiados de nuestra asociación. Confío, de todos modos, en que el buen sentido de los rectores de ese Banco Exterior de España, que tan importante labor está realizando en pro de un más intenso intercambio cultural entre España e Iberoamérica, subsane esa anomalía para bien de su propia actividad cultural y de la de cuantos especialistas en arte nos solidarizamos con sus acertadas iniciativas artístico-culturales.

CARLOS AREÁN
Marcenado, 33
28002 MADRID

Una carta de Macedonio a Juan Ramón

(República Argentina, 1948)

A Ramón Guillén i Alapont

Dile a un poeta que no lo sabe todo,
si está hecha tu ausencia con un pensar en
ti, o quizá con un lucir a otro. Porque Poeta es saberlo todo.

MACEDONIO FERNÁNDEZ

Pocos acontecimientos habrán sido de importancia tan vital para la literatura argentina como el viaje que Juan Ramón Jiménez realizó, durante el año 1948, por los países del cono sur. Porque fue en la Argentina donde encontró un mayor interés hacia su obra *(Platero y yo* llevaba trece ediciones desde 1939) y un pequeño grupo de amigos de los que no se olvidan. Su presencia suscitó fervores y ansiedades ocultas, provocando un aluvión de publicaciones literarias, de nuevas revistas, de testimonios de adhesión o de repulsa. Viaje, también, crucial para su concepción de la poesía: la entrega a los editores del libro *Animal de fondo,* adelanto de la que sería, para muchos, su obra cumbre *(Dios deseado y deseante),* significó un corte radical en su método de trabajo. *Animal de fondo* fue escrito, según palabras del propio poeta, en el viaje de Nueva York a Buenos Aires; por tanto, no debió ser apenas corregido, contradiciendo así sus obsesivas organizaciones y reorganizaciones, sin someter los poemas a esa purga implacable que es el paso del tiempo [1].

[1] Ver el «prólogo» de Angel Crespo en JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN: *Animal de fondo,* Madrid, Taurus 1981. Especialmente págs. 9-24.

Nadie con significación, merecida o no, se sintió indiferente con la llegada del maestro; y Juan Ramón, tímido pero siempre amable, respetuoso, no escatimó en ningún momento su persona. Había ido por una invitación de la revista *Anales de Buenos Aires,* para dictar una serie de conferencias; éstas aumentaron en número y aumentó también su tiempo de permanencia en el país, debido al entusiasmo con que fue recibido y escuchado [2].

Pero Juan Ramón, pese a encontrar ese interés entre la intelectualidad del país y entre los estudiantes que acudían masivamente a sus conferencias, despertaba recelo y desconfianza en algunos estamentos. Veamos sino una prueba indirecta: «Cuando yo llegue a Buenos Aires, entregaré a usted las conferencias, si lo desea, para que puedan ser censuradas en su "referencia social" por quien usted considere capacitado para hacerlo y, dentro de las circunstancias actuales de la República Argentina, entiéndase bien esto. Yo no quiero ni debo olvidar que soy o voy a ser un huésped de ustedes» [3].

La admiración que Juan Ramón sintió por Macedonio no iba a ser fruto solamente del viaje y del encuentro personal que trataremos de clarificar, sino que venía de mucho antes: «Hace muchos años que leo a este encontrado y particular Macedonio Fernández» [4]. Esta admiración debía, también, mucho a la, según Jiménez, justeza de Ramón Gómez de la Serna en sus apreciaciones sobre Macedonio.

Las causas por las que Macedonio y Juan Ramón tardarían en encontrarse fueron de diversa índole. En una carta a Norah Lange de Girondo escribía: «Trataré de seguir la invitación de Oliverio de asistir a la conferencia de Jiménez; entre tanto le he escrito una carta» [5]. No sabemos si Macedonio asistiría a esta conferencia, pero tenemos pruebas de que lo hizo al menos a una de ellas, el 25 ó 27 de octubre, ya después de su encuentro personal, gracias a las palabras de Juan Ramón: «Macedonio, el abuelo de los poetas libres argentinos, está aquí con nosotros. Yo le he pedido que venga para recibir de nosotros personalmente el cariño que le tenemos, fruto de nuestra acumulada comprensión» [6]. En la misma, le llamaba «ejemplo de niñez permanente» [7].

El encuentro de la calle Suipacha

El episodio de la conferencia fue, por tanto, posterior a su encuentro personal. Los amigos comunes Oliverio Girondo y Norah Lange habían organizado una

---

[2] Los aspectos externos (prensa, conferencias, etc.) de la visita de Juan Ramón Jiménez se pueden encontrar en AGUIRRE, ANGEL M.: «Viaje de Juan Ramón Jiménez a la Argentina», en *Cuadernos Hispanoamericanos,* núm. 231, Madrid, 1969; págs. 655-673. Este artículo sirve además como excelente complemento a nuestro trabajo.

[3] Carta a Sara Durán de Ortiz Basualdo (presidenta de los *Anales de Buenos Aires).* En JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN: *Cartas Literarias,* Barcelona, Bruguera 1977 (pág. 154).

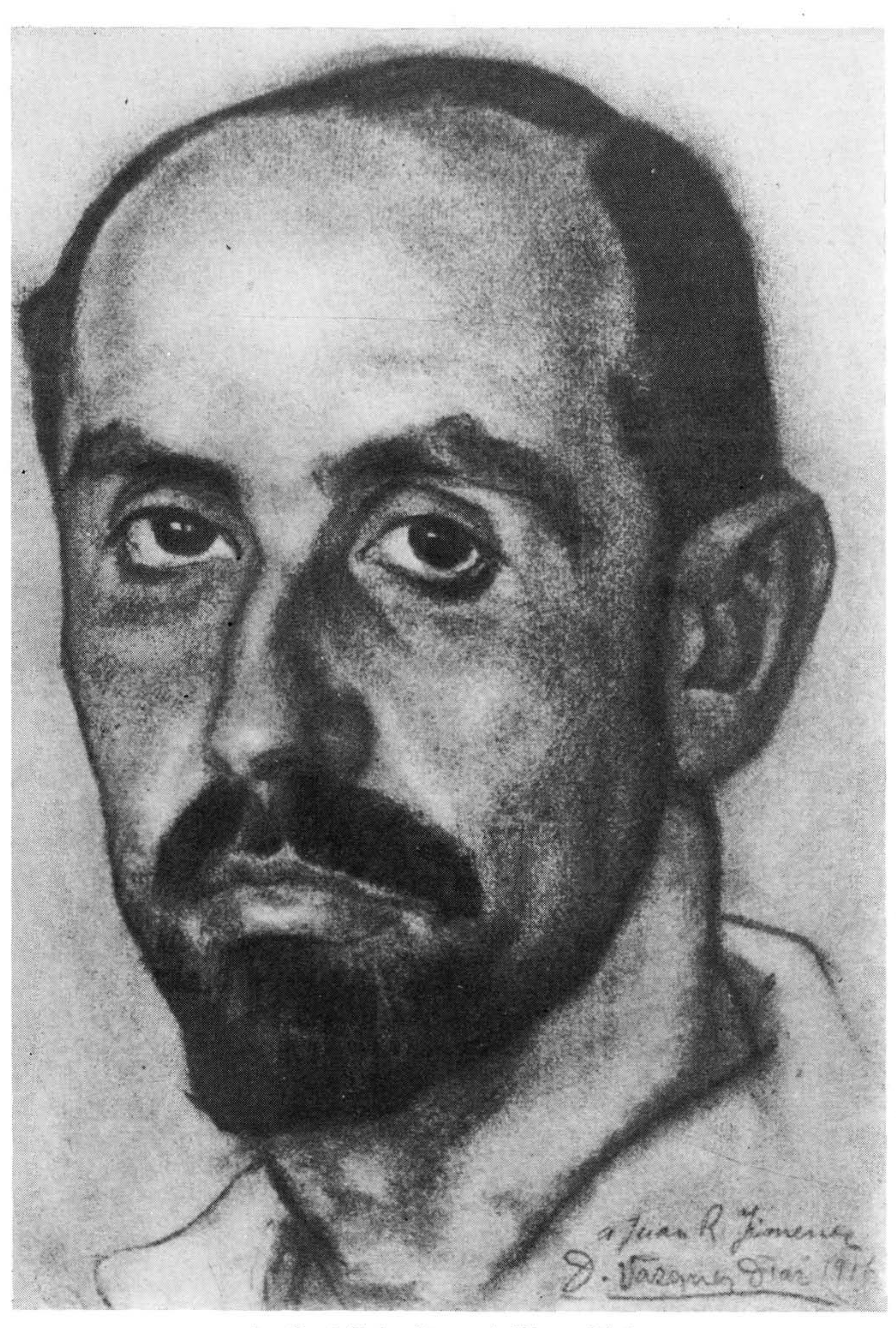
El citado artículo de AGUIRRE deja de lado estos aspectos.

[4] JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN: «Muerte es beldad: un hermoso poema de Macedonio Fernández.» En *Política Poética,* Madrid, Alianza Editorial, 1982 (pág. 385).

[5] FERNÁNDEZ, MACEDONIO: *Epistolario,* Buenos Aires, Corregidor, 1976 (pág. 100).

[6] JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN: «Notas sobre "La poesía escondida" de la Argentina y el Uruguay». En *Política Poética,* Madrid, Alianza, 1982 (pág. 465).

[7] JIMÉNEZ, *op. cit.* (pág. 464).



Juan Ramón Jiménez (Retrato de Vázquez Díaz).

reunión en su casa en la que esperaban la asistencia de los dos personajes, pero... «Ya lo habrá enterado Adolfo de la tristeza que produjo su ausencia la noche de Juan Ramón Jiménez. Conozco la de Juan Ramón pero me sé de memoria la mía y la de Oliverio —porque, además de su ausencia y del cariño con que lo esperábamos, existe un reborde de remordimiento por no haber organizado mejor su venida a la calle Suipacha—. Aunque parezca increíble contamos con un automóvil que se mueve con bastante tacto y hubiera sido tan fácil pasar a buscarlo media hora antes. (...) Juan Ramón postergó su regreso y se quedará en Buenos Aires hasta fin de septiembre o comienzos de octubre [8]. Si usted desea que arreglemos algo no tiene más que indicarle su horario a Adolfo» [9].

Pero, si ese primer encuentro resultó frustrado, no así sucedió con otro en el mismo lugar. Macedonio, visiblemente emocionado, describía las impresiones que Juan Ramón le había causado a su amigo Girondo: «Le digo querido Oliverio que Juan Ramón (Jiménez), me encantó; lo he observado mucho cerca de mí una hora; infantilmente feliz, socarrón apacible retrucando a tantos que lo asediaban en un estado de beatitud y tal llaneza y cordialidad. Atendía a todo y yo creo que me oía y veía hablando con otros y él también con otros. Yo atendía continuamente y encantado a su esposa, una perla de la franqueza y honradez innata de la amistad española (Zenobia Camprubí). Me visitarán, me dijo afectuosa» [10].

El conocimiento personal no hizo, pues, sino aumentar la admiración y el cariño de Macedonio por Juan Ramón; si ocurrió también al revés (afirmación que aventuramos), no lo sabemos por ningún testimonio escrito. Aunque aún podemos completar ese encuentro en la calle Suipacha con una carta de Norah Lange a Macedonio: «Nos alegramos de que le encantara Juan Ramón Jiménez. Pensamos que estuvieron poco tiempo juntos. Pensamos también que la tormenta excluyó a Molinari, Canal Feijóo, Zuccarini y otros, que no se atrevieron a soportarla, aunque no comprendo este miedo al agua (...). Gracias si lo pasó bien, gracias por haber asistido» [11].

Una carta sin desperdicio

Si alguna vez Macedonio y Juan Ramón desarrollaron una correspondencia es una incógnita y también resulta extraño que no lo hicieran dada la afición de uno y otro al arte epistolar. En todo caso, sólo tenemos noticia de una carta que en 1948 Macedonio envió a Juan Ramón [12].

---

[8] La estancia de Juan Ramón se prolongaría hasta el 12 de noviembre.

[9] Carta a Macedonio de Norah Lange. FERNÁNDEZ, *op. cit.* (pág. 295).

[10] Carta de Macedonio a Oliverio Girondo. FERNÁNDEZ, *op. cit.* (pág. 44).

[11] Carta de Norah Lange a Macedonio. FERNÁNDEZ, *op. cit.* (pág. 296).

[12] No sería demasiado arriesgado pensar que es a ésta a la que se refiere cuando escribe a Norah Lange (v. n. 5). Puede probarlo también una frase de la carta de Macedonio a Juan Ramón: «... anteanoche cuando no pude llegar hasta usted por barbaridad de las circunstancias externas y de mis flaquezas.» Asimismo puede probarlo la fecha: 1948.

La carta de Macedonio a Juan Ramón puede encontrarse en FERNÁNDEZ, *op. cit.* (pág. 99).

Macedonio comienza agradeciéndole la «generosidad de sus alusiones públicas y escritas», desviando luego modestamente la atención a sí mismo: «La atribuyo (...) a un sentimiento y norma constante de *alentar*; más, en particular, alentar lo iberoamericano». Pero también: «A que usted ha hallado algo en mis páginas que mostraba un esfuerzo por pensar e intentar de un modo independiente, no imitador y subyugado.» Frases éstas que, conociendo el método de trabajo de Juan Ramón, y si exceptuamos el libro *Animal de fondo* por lo que ya dijimos, se le podría aplicar al escritor andaluz. Ambos buscaban en el infinito los límites de la belleza, la nada; aunque, como dice Macedonio, «esto es todo intentarlo, lograrlo nunca». Estética, pues, de los límites, confirmada con las palabras de Juan Ramón sobre Macedonio: «La emoción no se copia, y tú la amasaste con tu irte deshaciéndote» [13].

Sin duda alguna, lo más interesante de la carta es el intento de explicar la poesía de Juan Ramón que hace Macedonio. La técnica del de Moguer no tiene precedente *(«novísima»)* y al ver su obra piensa que tendría que «empezar lo mío otra vez, pensar otra vez». A renglón seguido hace el argentino un ataque directo contra la musicalidad en la literatura, pero dice aspirar a algo de ella, aunque no ritmo ni sonoridad, elementos de los que, por otra parte, no carece en absoluto su poesía, su escritura. Dejémosle hablar una vez más: «La esencia de la música, además de la Inacepción —el no nombrar nada y el no representar, reproducir nada (literatura usual, pintura)— es la melodía, es decir no el grado *sensorial* sino la *emocionalidad* de las transiciones clausulares, de frase a frase. «Por tanto, Juan Ramón escribe con *movimientos* clausulares; no con acepciones, sino con actitudes, con incesante cambio de actitud, y el paso de una actitud a otra es lo único que llamaría yo Melodía; no interesa la actitud sino el cambio de actitud.»

Toda esta teoría se puede aplicar muy bien a la poesía de Juan Ramón y, es casi seguro, se sentiría muy de acuerdo al leerla; pero, aún más, Macedonio hace un resumen de su propia visión literaria y hasta vital... Nadie como él fue capaz de representar hasta tal punto sobre el papel esa llamada Inacepción a la que dice que llega Juan Ramón Jiménez.

Macedonio rechaza a continuación el burdo musicismo francés, el de Godoy en Cuba, y el de Poe «que no lo necesitaba», extendiéndose sobre las razones por las que Juan Ramón es «novísimo» y que se puede resumir así:

1. Durar sólo un instante en una actitud.
2. Considerar que las rosas, la tarde, el blanco, el murmurio, el arroyuelo, *no son acepciones sino lo que acompaña una transición latente.*

En ello cree ver Macedonio el secreto de la poesía juanramoniana, de su «encanto incomparable». Aboga, pues, por una literatura de tránsito constante, de movilidad casi etérea, de hechos y actitudes que aparecen y desaparecen sólo sugiriendo, mostrando en un rapto de incontenible luz.

A Macedonio debieron halagarle los elogios que Juan Ramón escribió sobre él, sobre todo si tenemos en cuenta la idea que tenía de su figura pública: «Conste que

[13] JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN: «Muerte es beldad: un hermoso poema de Macedonio Fernández». En *Política Poética,* Madrid, Alianza Editorial, 1982 (pág. 385).

me duy cuenta, y ustedes lo saben, que publicar calificaciones tan lisonjeras y tan categóricas para un escritor poco conocido y muy alejado de círculos, no aumentará el número de los 'amigos' de ustedes.» [14] Párrafo que no sólo nos da cuenta de la especial sensibilidad del escritor argentino sino también de cómo funcionaba el mundo literario por entonces. Todo esto quizá explique un poco la frase de agradecimiento escrita por Macedonio hacia el final de la carta, donde dice conocer «todas sus bondades conmigo y *sé lo* que le cuestan en impopularidad (aquí)»; advertencia que no mermó en absoluto los numerosos elogios de Juan Ramón: «...los elementos que encuentra, remueve y saca Macedonio Fernández de la vida y la muerte, para realizar su fenómeno estético, son siempre de primera mina en idea y sentimiento» [15]. Consiguiendo en algunos momentos una clara visión crítica: «Incomparable Macedonio Fernández en sentido y dicción; pero con Dante, a veces, a veces con Blake, con Eliot, con Joyce, etcétera» [6].

La conclusión de la carta es, sin duda, reveladora para la postura artística de ambos escritores: «Tengo mucho que corregir o empezar de nuevo para llegar a la estrictez de Arte en que usted domina ha tiempo». La mejor respuesta de Juan Ramón, y quizá la forma más adecuada de cerrar este pequeño estudio, es aquella que dice: «Ahora ya he dicho algo de ti que has dicho tanto de mí y de todos los hombres, en tus parcos escritos...» [17].

XULIO RICARDO TRIGO
Avinguda de l'Antic Regne de Valencia 35, 9.ª
46005 VALENCIA

Angel Crespo: *Parnaso confidencial*

Parnaso confidencial es el último libro de poesía publicado por Angel Crespo y que se inscribe en la misma trayectoria poética de *El bosque transparente,* colección que reúne la obra poética crespiana creada en el decenio 1971-1981. En efecto la visión poética fundamental del poemario —incluso el título— es de carácter esotérico en cuanto se sustenta sobre una clara distinción entre lo real y lo aparente, dicotomía clásica que encontramos ya en los poemas de *Donde no corre el aire,* a propósito del cual hemos señalado en un estudio anterior: «...evoca una realidad estática, transfenoménica, de la que ha sido desterrada la dinámica de la existencia» [1].

---

[14] Carta de Macedonio a Elena Duncan y Marcos Fingerit. En FERNÁNDEZ, *op. cit.* (pág. 39).

[15] JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN: «Muerte es beldad: un hermoso poema de Macedonio Fernández», *op. cit.* (pág. 385).

[16] JIMÉNEZ, *ibídem.*

[17] JIMÉNEZ, *ibídem.*

[1] MARÍA TERESA BERTELLONI, *El mundo poético de Angel Crespo.* Ed. El Toro de barro, Madrid, 1983, pág. 82.

La vida no como misterio sino como enigma que tiene, que debe tener, la clave para ser descifrado, es una idea más poética que filosófica y nosotros la encontramos muy temprano en el pensamiento griego, ligada a creencias y prácticas esotéricas, como en la escuela pitagórica o en los escritos de Empédocles.

El camino esotérico, tan evidente en *El bosque transparente,* como camino de vida y de poesía y, por tanto, como investigación, es una realidad aceptada en *Parnaso confidencial,* como su título mismo revela, ya que el adjetivo indica que la realidad implicada en el sustantivo es una realidad patente y conocida por el poeta, no un mito o un recurso retórico.

No acaso el poemario se inicia con un canto a Safo en un contexto claramente enigmático de reminiscencia clásica y en un conjunto de sugerencias interpretativas:

Como el de la Sibila, tu mensaje,
Ha retoñado el árbol, mas sus hojas
verdes no valen, Safo,
de las hermanas muertas la escritura.
El torbellino que te arrebató
trae otras hojas, mas ninguna
recogen ya las diosas.

La aceptación del esoterismo como camino hacia la realización auténtica enlaza con la concepción de la poesía como vía de conocimiento, conocimiento intuitivo de lo recóndito absoluto. La verdad poética es verdad mágica, puesto que el camino mágico —desde Orfeo— parece ser el único camino para captar y revelar lo inefable. La verdad poética es por eso enigmática. ¿Cómo expresan lo que no puede ser dicho?

Gorgias afirmaba que aún en el caso que pidiéramos conocer al Ser, no podríamos comunicarlo a los demás. Se trata de vivencias que son intransferibles. La visión poética es siempre subjetiva, afirmaba yo en un estudio sobre Quasimodo: «La poesía pierde su carácter único si olvidamos que es obra del yo en su *iter* afirmativo de la propia minucidad» [2]. Sin embargo, esta subjetividad no es excluyente; el poeta maneja la polisemia del lenguaje para sugerir aquello que, por su propia naturaleza, es único e irrepetible. Y es precisamente en ello que reside la posibilidad misma de la expresión y de la comunicación que el poeta logra con su creación. La visión poemática es siempre visión esotérica, si utilizamos la expresión para indicar el misterio que va unido desde siempre a la poesía, pero en el caso del último Crespo es además la forma, si no la única, la más auténtica, para situarse en el camino de la verdad, para vivir el mundo como enigma.

Así el segundo poema —*Empédocles de Agrigento*— nos sitúa en plena visión órfico-pitagórica con su alusión a «los haberes en flor». El Empédocles del poema es el Empédocles acusmático, creyente en la reencarnación y consciente de la necesidad de la purificación; y es, sobre todo, el Empédocles que se presentaba ante los demás como aquel que ha concluido el doloroso ciclo de las reencarnaciones y está listo para

[2] MARÍA TERESA BERTELLONI, *El predominio de la subjetividad en el lenguaje poético.* Folia Humanística, tomo XXI, Barcelona, 1983, pág. 639.

volver al Todo. Dice, en efecto, Empédocles en el fragmento 112 de *Las purificaciones:* «... En cuanto a mí, camino entre vosotros incorruptible como un dios, liberado para siempre de la muerte». Empédocles es, por su propia convicción, el elegido de los dioses que ha vencido el dolor de vivir y ha resuelto el enigma y se prepara para volver a lo Uno. Lo que para Empédocles como pensador es conflictivo —lo uno frente a lo múltiple— para Empédocles poeta es puro tránsito hacia la auténtica vida.

La poesía es concebida por Angel Crespo como manifestación ontológica, por eso no es de extrañar la atracción ejercida sobre él por la figura de Empédocles. También Hölderlin; visionario entre visionarios, que consideraba al poeta como receptor del «fuoco celeste della Begeisterung» [3], versión alemana del «estusiamo» helénico, le dedicó a Empédocles, a su muerte mítica que es símbolo esotérico, poemas inflamados.

En la misma visión poemática se inscribe el tercer poema dedicado a Catulo, que parece autorizar una doble interpretación. Una visión lírica, ya que se alude al «perfume» de la poesía de Catulo —visión sensualista de la poesía—. Y una segunda interpretación de afinidad poético-esotérica entre los dos poetas, puesto que se ha afirmado que Catulo llegó a convertirse a la religión órfico-pitagórica [4].

No hay que olvidar, sin embargo, que el amor por la poesía latina crece junto con el amor de hacer versos en Angel Crespo y no podían faltar en su Parnaso los poetas predilectos.

Parnaso confidencial podría ser calificado de diario poético ya que leyéndolo podemos seguir la trayectoria lírico-cultural de su autor, su camino a través de los poetas es camino de vida; con ellos descubre el mundo y su poesía. Lo no ético se vuelve poético, la razón lógica razón poética.

Lentamente, con gran coherencia, las lecturas ensanchan su horizonte y su poetizar sin desarraigarlo nunca de lo vital radical.

Así aparece Garcilaso de la Vega, recordando con un soneto de rimas rigorosas e incluso intencionadamente ásperas, como a indicar el esfuerzo de ofebrería realizado para adaptar el endecasílabo italiano, con su ritmo y melodía de dulce cadencia, culminado precisamente en la obra de Garcilaso.

Un retorno a lo esotérico muestra el poema «A Teresa de Jesús», en el que el poeta, utilizando un recurso estilístico ya visto en *Claro-Oscuro,* el de atribuir a los colores un simbolismo nuevo y contrastante, se pregunta:

¿Dónde lo oscuro ilumina,
y la luz, en dónde ciega?

Para finalmente revelarnos su lectura, en clave esotérica, de la obra teresiana:

Cerrando los ojos leo
tus palabras embriagadas,
y entre las tinieblas veo
las puertas de tus moradas;

[3] FRIEDERICH HÖLDERLIN, *Poesie.* Traduzione e saggio introductivo di Giorgio Vigolo, Einaudi, 1963, pág. 13.

[4] Véase E. MARMORALE, *L'ultimo Catullo,* 1952, citado por V. J. Herrero Llorente en la introducción a su traducción de las poesías de Catulo, Aguilar, 1973, pág. 13.

y para entrar en sus salas,
donde no hay techo ni suelo,
un dios me presta las alas
—pero no es un dios del cielo.

Subrayamos el último verso porque nos refiere a la visión pagana, de carácter pánico, que ya hemos visto y estudiado en la obra anterior de Crespo. Es evidente que ese «dios del cielo» se refiere al dios cristiano que el poeta le parece excluyente.

Por otra parte, esta interpretación de la literatura mística es la más apropiada, ya que la poesía mística es precisamente palabra del éxtasis místico, palabra del silencio, único posible frente a la *Verdad.* Cuando Hölderlin fue fulgurado por la Visión en un bosque de Francia, traspasó los límites de la razón. La locura poética, de la que habla Platón, es convivencia con el misterio, es, en el límite, silencio. Prestar palabra al silencio es la difícil tarea del poeta, de todo poeta.

Desde este punto de vista es profundamente significativo el poema titulado «Walt Whitman». Una comprensión total nos parece posible únicamente en el contexto de la religión dionisíaca primitiva que es en la que es decisivo el contraste entre lo uno y lo múltiple ya recordado y que aquí aparece simbolizado en la dicotomía yo-todo, donde el yo poético, en la búsqueda incesante de sí mismo, se encuentra con lo otro.

Buscándote a ti mismo, te encontrabas en todas las cosas,
Y cada una de ellas era una sílaba del nombre fingido de Dios,
Y tú las anotabas una por una con la sola esperanza de poder descifrarlo un día,

Determinante para nuestra interpretación esotérica es la parte siguiente del poema:

de descubrir tu propio rostro en el espejo hecho de arena de luz,
pues sabías que el hombre sólo se justifica
si busca la unidad de lo que, misteriosamente unido,
se fragmenta a sus ojos para que su mirada se haga más pura,
no negando aquello que ve, sino buscando lo que, a fuerza de brillar, se nos oculta

En la religión dionisíaca primitiva Dioniso-niño es presentado rodeado de juguetes, entre los que resaltan dos que nada tienen que ver con la inocencia del niño: unos dados y un espejo. Los unos indican el carácter de riesgo que implica toda creencia religiosa o el fenómeno mismo de la existencia. El segundo indica o mejor aún desvela toda una visión metafísica que llega hasta Platón y vuelve a surgir potenciada en Plotino y los neo-platónicos.

La dicotomía apariencia-realidad a la que corresponde la bipolaridad innata de la naturaleza humana, tanto en el tiempo —vida: muerte-como en el espacio-yo: lo otro, es inexorablemente conflictiva. Por el *iter* esotérico el conflicto se resuelve con la negación de uno de los términos, el sensible, en el que únicamente cabe la lucha de los contrarios.

Este poema tiene la resonancia de una visión neo-platónica, plotiniana, del mundo como imagen, como reflejo de lo Uno [5].

En efecto Plotino no negaba el valor del mundo de las apariencias en tanto que emanación de lo Uno, pero reconocía su relatividad.

Justamente en este contexto el poema analizado adquiere todo su significado, tanto más en cuanto el poeta recurre, en el último verso que hemos subrayado, al símbolo de la luz, que encontramos en todo el pensamiento de Plotino.

Al estudiar la obra poética de Angel Crespo desde *Una lengua emerge* (1950), podría el crítico preguntarse cómo ha llegado el poeta desde la poesía «cotidiana» a la poesía visionaria sin perder coherencia.

Si logramos entender la poesía como un esquema, una estructura vital de conocimiento, comprenderemos claramente que el poeta pasa por diferentes etapas, desde la cotidiana-inmanente hasta la visionaria-transcendente, sin eliminación, sino en una especie de espiral ascendente en la que cada época es asumida en la posterior hasta la plena integración de bodas en la meta final. Así en Angel Crespo la visión casi plana de los comienzos, cuando las cosas eran cosas y hablaban por sí mismas, en su realidad sensible y sensual, es, al final, visión pluridimensional en la que domina el símbolo por su cualidad inherente de sugerencia y sugestión. Se trata generalmente, según la terminología de Bousoño, de simbolismo irracional que procede de una captación preconsciente de cierta realidad y produce en el lector una emoción poética desligada de la comprensión racional y antecedente a ella [6].

La plurisemia propia de toda obra literaria está en los últimos libros de Crespo —en función de la visión mágica.

Parnaso confidencial posee además una dimensión estrictamente lírica en la que la palabra es la totalidad del decir poético. Por este motivo no podía faltar en este Parnaso los poetas luminosos, de palabras de intensa musicalidad como Rubén Darío, o elevadas al más intenso lirismo, sin rastros anecdóticos, como Juan Ramón Jiménez.

El poema dedicado a este último es juanramoniano con el famoso símbolo de la rosa, la complacencia colorística y el canto puro al verso que quiere ser sólo verso:

de un verso que quiere ser
luz, y a la luz vuelve verso.

A Juan Ramón, de quien Crespo ha estudiado, descubierto y entendido todas las dimensiones creativas, dedica también el poema titulado: «Variaciones sobre un tema de Juan Ramón Jiménez» y el tema es la rosa.

La emoción producida por el poema de forma espontánea, antes de cualquier análisis, indica que aquí el símbolo —la rosa— ha trascendido los límites de lo simbolizado —la fragilidad y fugacidad de la vida humana—, y apunta a una visión espiritual con carácter ascendente.

---

[5] Se trata de la consecuencia necesaria de la teoría emanatista; la encontramos en toda la obra de Plotino y desarrollada especialmente en la Enéada V.

[6] CARLOS BOUSOÑO, *El irracionalismo poético (el símbolo)*, Madrid. Ed. Gredos, 1977.

Cada estrofa aumenta, en el sentido de penetración, el espacio vivencial poético que el lector hace suyo según la comprensión, va escribiendo círculos alrededor de la emoción suscitada por la presencia invisible pero sugerida de una totalidad que por ser tal es todo y nada.

El tema es un pretexto, pero como todo pretexto poético auténtico, ha sido él que ha desatado en el espíritu del poeta el nudo del misterio en el que vive lo inefable en la espera de la palabra liberadora. Y una vez más Angel Crespo nos muestra su intuición de la realidad única, que es al mismo tiempo color, sonido, forma, movimiento y calma, oscuridad y luz. La rosa poética es camino hacia lo Uno:

Todas las rosas son la misma rosa
preparan su camino de regreso
a la rosa total, todas las rosas.

Así se inicia el poema, con la anticipación de la conclusión, ya que en ese mundo intuido el principio coincide con el fin.

Este poema, en el que cada estrofa tiene vida autónoma, nos recuerda el libro-poema *La pintura* (1955), de su primera época. Allí también existía esa autonomía de las estrofas, ese poema hecho de poemas; pero aquí la palabra es más etérea, menos sensual, más música líquida. El uso reiterado de la aliteración produce el efecto que los versos se persigan unos a otros como las notas en una composición de Vivaldi o de Boccherini. En éstas el encaje bordado por las notas ilumina la profundidad de la visión espiritual que ningún concepto puede ya describir.

La selección de los poetas y artistas de este Parnaso lo explica el propio Crespo en el «Apunte» al libro, diciendo: «... conforme mi comunicación con los demás me vaya enseñando a comprenderlos mejor y, como consecuencia de ello, a leerme en sus versos...». La poesía es una y los poetas son sus heraldos: anuncian su presencia.

MARÍA TERESA BERTELLONI
Box 5221 R. U. M.
MAYAGÜEZ, P. Rico, 00709
U.S.A.

Daniel Moyano: Una literatura de la expatriación

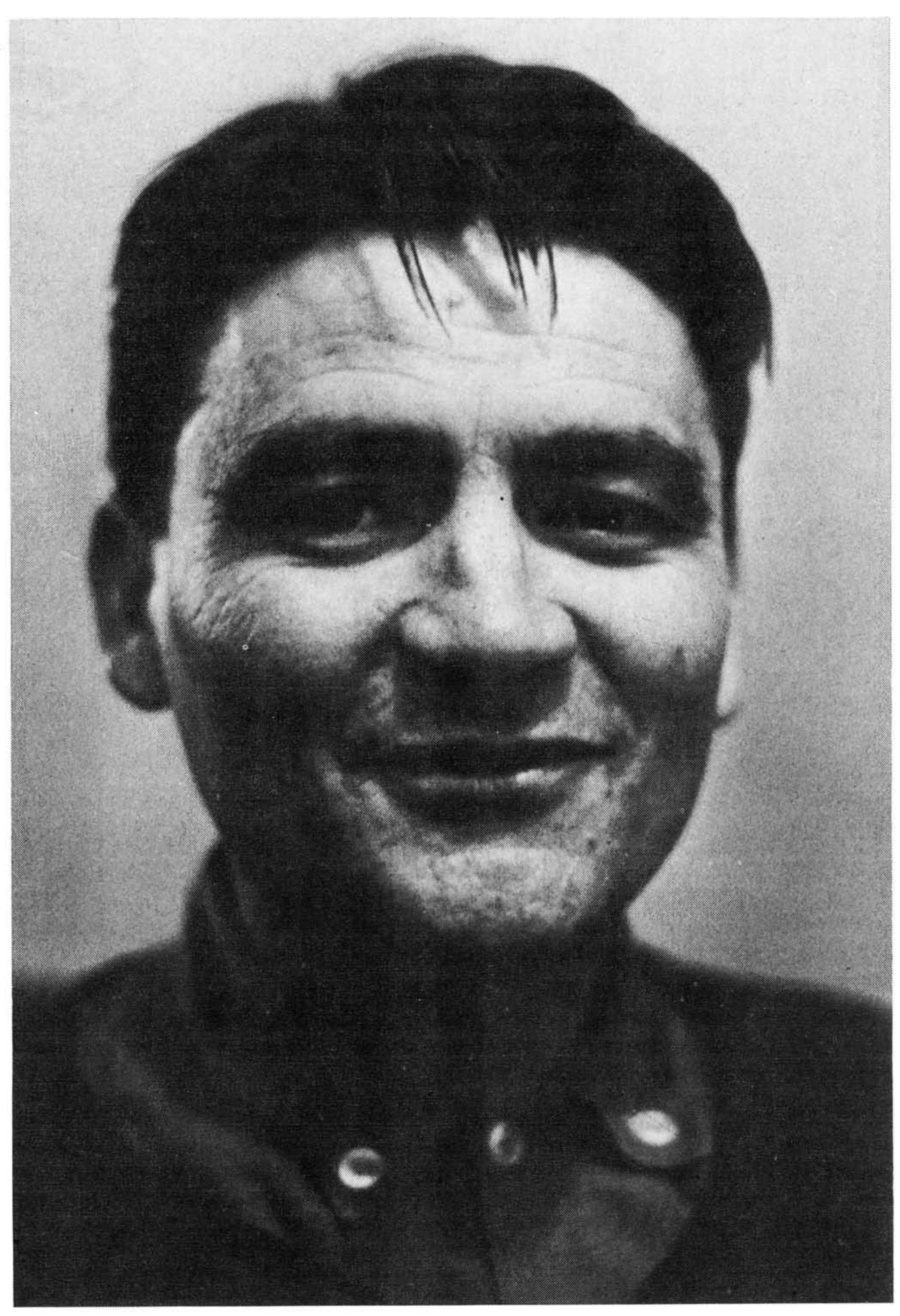
En los años centrales de la década del setenta, la sociedad argentina sufrió los violentísimos efectos de las luchas por el control político, y como otras sociedades, en iguales circunstancias, verificó profundos desplazamientos en su seno, movimientos de exclusión hacia el exterior y marginaciones internas, formas diversas del exilio, de la expatriación de muchos de sus ciudadanos.

Los miles de argentinos obligados a abandonar el país en esos años, los exiliados, en el sentido tradicional y ortodoxo del término, fueron dando cuerpo a una literatura que, atravesada por toda la complejidad del fenómeno, la diversidad de sus voces y la consecuencia de sus ajustes a escenarios extremadamente dispersos, parece insertarse, sin embargo, en el mismo espacio de configuración que hizo posible la literatura de los proscritos del siglo XIX. Esta literatura produjo y registró, básicamente, la representación de una experiencia de desvinculación traumática. Con todas las marcas y los repliegues que esta representación adscribió a la imagen condensadora del desterrado: su énfasis en una práctica política que asegurara el camino del regreso, su exacerbación morosa de la nostalgia o su caída en el patetismo, esa sobreactuación a que predisponía el código gestual de la época, esa imagen se recortaba siempre sobre el mismo núcleo de certidumbres interiores, sobre un campo afectivo y un mapa de simbolizaciones que sólo transitoriamente parecían admitir la ausencia del paisaje nativo. Porque el héroe romántico, si convertido en proscrito, asumía primordialmente el deber de conservar, en otro espacio físico y cultural, todos los signos de su pertenencia al espacio físico y cultural del que había sido abruptamente expulsado. Conservar, es decir, ejercitar la vigencia de esos signos hasta el momento de corregir el accidente que determinara la separación. El desterrado, cuando partía, partía con el lenguaje y la memoria íntegros. Mantener esa integridad era la prenda inexcusable de su regreso.

La antología, desde luego, se anuncia como provisional, y está sujeta a la revisión de un repertorio de lecturas tan abultado como azaroso en sus vías de reclutamiento. Su conjeturable comprobación, sin embargo, lejos de ser sorprendente, no haría sino aceptar la continuidad de una práctica social en un tiempo histórico que se mide aún con los mismos parámetros.

La literatura producida en el espacio del exilio interior, menos visible que la literatura escrita y difundida por los nuevos proscritos, sugiere también enunciados menos categóricos. Es de naturaleza incierta, o al menos, problemática, la coyuntura que va de la expresión al silencio, de la aguda conciencia al mimetismo y la disolución. Es problemática la identificación y la autoidentificación de una literatura escrita en el seno de una sociedad represivamente controlada que ha mantenido, sin embargo, el funcionamiento de muchos de los mecanismos de la institución literaria, y que ha buscado convencer y convencerse oficialmente de la persistencia de los niveles normales de comunicación.

Llevará mucho tiempo, sin duda, reconstruir las dimensiones materiales, trazar las fronteras y describir los tipos de estrategia con que una literatura condenada a la marginalidad y a ser expresión de la marginalidad, logró perseverar en sus premisas.



Daniel Moyano

El objeto de esta presentación, de todas maneras, no será el de desplegar un cuadro de situación para el que no dispongo ni de las hipótesis de trabajo, ni de la masa de información necesaria, sino el de llamar la atención sobre un relato escrito en la Argentina en el año 1975 que puede, eventualmente, valer como soporte conceptual, guía de procedimientos y perfil histórico adecuado al recorte de ese cuadro de situación.

El vuelo del tigre, la novela de Daniel Moyano, se propone, en un extenso tramo de su desarrollo, como un franco ejercicio de transposición alegórica en el que el efecto de verosimilitud es convocado, sin embargo, con un ritmo de contrapunto rigurosamente funcional. Este ritmo asegura, por una parte, la recepción de la historia narrada en una superficie plana en la que se actualiza la ilusión del reflejo realista, pero conviene al mismo tiempo esa superficie en una pantalla porosa por la que se filtran los componentes de otros órdenes de la realidad. La mención de Kafka, más que procedente en la lectura de otros relatos de Moyano, se impone aquí como de referencia necesaria y como inequívoca muestra de práctica intertextual.

En *El vuelo del tigre,* la secuencia narrativa mayor se genera, y de hecho, se agota, con la llegada e instalación del Percusionista en la casa de los Aballay. El Percusionista en un funcionario, delegado de un poder central cuya índole nunca se precisa, pero cuyas decisiones han avanzado ya hasta la ocupación literal de las ciudades y al examen y control minucioso de sus habitantes. Hualacato es el nombre imaginario del pueblo, pero ese pueblo, por todas las connotaciones, es cualquiera de los pueblos de provincias en la Argentina. Y los Aballay constituyen una típica familia de provincias, reducidos al cumplimiento de sus obligaciones y a la celebración de sus pequeños fastos. Nada hay en ellos, aparentemente, para examinar o controlar. Pero son sospechosos por principio, culpables por omisión, como tantos en el pueblo, reos presuntos que deberán demostrar con los hechos su absoluto rechazo de toda disidencia, de toda rebeldía al orden representado por el poder central.

El funcionario toma posesión de la casa y la convierte en la prisión de sus moradores. Prisión física que impedirá sus propios movimientos, y prisión moral que impedirá el movimiento de los otros habitantes de la comunidad. Nadie, desde afuera, se atreverá a interesarse por los moradores de una casa marcada con el signo oficial de la sospecha. A partir de este doble aislamiento, el funcionario iniciará el desarrollo de un programa didáctico cuya etapa final, previsiblemente, deberá ser inducida y ejecutada por sus propias víctimas.

La primera lección de ese programa, y acaso la más importante, consiste en demostrar que la lengua es un atributo de poder. El poderoso habla, y las inflexiones de su voz estrujan una palabra hasta asfixiarla, o la ensucian hasta volverla revulsiva, o la afilan hasta convertirla en arrojadiza arma mortal. Dice «guerra», y el otro bando aparecerá de golpe, creado por su palabra; «Cucaracha», y será aplastada la cabeza de un enemigo. El poderoso habla, y la sintaxis de la lengua, su organización interior, se pliega a sus dictados; habla, y las sintaxis del interlocutor desposeído se embarulla, se deslíe, se transforma en caricatura, en deshecho.

En el primer interrogatorio a que es sometido el jefe de la familia, el funcionario establece las bases del nuevo estatuto linguístico:

«Así que no tocabas pero ibas a tocar. ¿Habías de tocar o ya habías tocado?

¿Hubiese de tocar o habiendo tocado ya tocabas? Porque entonces hubiste de tocar o habrías de tocar habiendo lo que hubo. ¿No es verdad? Yo, señor, no comprendo... Yo no toqué, no había. Mentiras, falsedades, dijiste recién que no hubiste lo que había, o sea que hubo. Yo no sé lo que hubo, pero yo no hube. No hubiste porque habías habido, ¿sí o no? No, no hube habido. Quiero respuestas claras. No, yo no habría habido... No, señor, yo no hube lo que haya habido, yo no sé nada del hubiese habido... ¿Haste hubido? ¿Huste? ¿Histe? ¿Habeste hubido? ¿Habreste habido hayendo? No, yo no hi, yo no hu. Entonces también hubes lo que haya hayido, y esto pone las cosas peor, porque entonces quiere decir que hubriste, hubraste, hayaste, histe.»

Lenta, gradualmente, los Aballay van siendo despojados de su lengua, vaciados de ella, y en el proceso inversamente proporcional a ese despojo comienzan a equivocar el rumbo de sus pasos, a sentirse flotando, a buscar sin saber exactamente qué estaban buscando, a sufrir, sin que puedan racionalizarlo, la terrible certeza de que perder las palabras es perder la realidad. Porque «si las cosas entran en lo real buscando la palabra», entonces salen de lo real cuando la palabra se desvanece.

En el programa didáctico del funcionario, sin embargo, este objetivo de despojo no quiere dirigirse sólo a los aspectos sustantivos del lenguaje, sino también a los adjetivos. No sólo al lenguaje como instrumento de conexión, ordenamiento y jerarquización de lo real, sino a cierto lenguaje trabajado e incorporado históricamente por una cierta comunidad. Este lenguaje incluye las funciones generales, pero privilegia la función comunicativa entre los miembros de una comunidad, se establece como su frontera, como su vehículo específico de identidad, como la red de distribución de las imágenes y de los símbolos por los cuales y a través de los cuales sus miembros se reconocen. Este lenguaje es patrimonio de la comunidad, y si su posesión es marca de pertenencia, su despojo es marca de expulsión. Arrojados de su lengua, los Aballay son arrojados primordialmente de su patria natural.

Producidos los primeros éxitos del programa didáctico, la iniciativa pasará de las manos del funcionario a la de los moradores de la casa-prisión. Como respuesta instintiva a la agresión del poder, a su reclusión y aislamiento del mundo exterior, los Aballay, mientras se empeñan en inventar un código precario de señales que reemplace el idioma perdido, creen descubrir en la memoria del grupo el último y más seguro refugio de supervivencia. El funcionario ha tomado posesión de todas las fotografías y las cartas encontradas en la casa, pero ellos pueden, librados al solo ejercicio de esa facultad invisible, reconstruir el contenido de esas cartas, a cada uno de los momentos detenidos en la superficie de cada cartulina. Pueden reconstruir y mantener para sí su propio pasado.

Pero este ejercicio, placentero y reconfortante en sus comienzos, no tardará en encontrar el punto de fractura, el plano inclinado por el que se deslizarán atropelladamente todos los recuerdos. Bastará que alguien rescate la imagen borrosa de una fotografía y que confirme en ella el rastro de un parentesco ahora indeseable, para que la memoria del grupo pierda la tersura de la evocación. Había sido siempre una de esas fotografías que se saltean o por la que se pasa rápidamente; una silueta y un acontecimiento sepultado casi por las limaduras del tiempo. Y ahora estaba allí, de golpe, en el centro de la atención de todos, con su «cara blanca, las flores bordadas

en el ruedo de su vestido, su forma de reírse, su manera de colgarse del brazo del Cachimba»: la tía Avelina. Porque era ella, la tía entonces, la mujer ahora de Cachimba, ese nombre y esa obsesión que aparecía una y otra vez en los interrogatorios del funcionario; ese sujeto cuya peligrosidad parecía desafiar todos los recursos del poder establecido.

La conducta del grupo se modifica decisivamente a partir de esta revelación. Podrá todavía, en cuanto grupo, maquinar y llevar a la práctica el intento desesperado de destruir esa foto antes de que el Percusionista compruebe la relación de parentesco, pero no podrá sostener ni la integridad ni la inmunidad de su memoria. Se despojarán a sí mismos, se expulsarán del territorio que habían consagrado en secreto. La constelación de imágenes que constituía el pasado será absorbida por la imagen única del pariente al que ellos vienen de declarar sospechoso. Desde ese perfil abrupto, jugarán a todas las variantes que les dicte el terror: visualizarán su figura en los carteles que las autoridades exhibirán en las calles; oirán a los perros de caza que la persiguen; registrarán los peores insultos; se pensarán acusados de ocultarla; se justificarán; se denunciarán.

«Desde su foto —dirá la voz del narrador— al lado de la madreselva, la tía Avelina se está tragando todo el aire.» El pasado no será ya el refugio del presente, sino su condena. No la garantía de su permanencia, sino el indicador seguro de su disolución.

Recorridas las etapas principales del programa didáctico, despojados de su lenguaje y de su memoria, los miembros adultos de la familia Aballay serán autorizados a salir al mundo exterior en la limitada y exclusiva función de fuerza de trabajo. Llevados y traídos a horarios precisos en transportes públicos, retribuirán en las fábricas de la ciudad el precio de la supervivencia, el de la aceptación definitiva del orden. No reconocerán el paisaje; no reconocerán a la gente; se extraviarán en las calles de una ciudad que alguna vez transitaron como propia; se sorprenderán de las arterias clausuradas, de la cantidad de mudanzas, del número de agentes policiales, de la importancia de llevar los papeles en regla.

Se sentirán —y no encontrarán la palabra para decirlo— extranjeros. Pero extranjeros de una condición excepcional y extrema. Extranjeros que no padecieron nunca la experiencia de la separación, que no ratificaron en el plano sensorial ningún tipo de desplazamiento. Sin indicios justificadores, la extrañeza del mundo exterior se les convertirá en un prisma de inversión a su perspectiva de conocimiento. Vacilarán como observadores, desconfiarán, para terminar por incluir esa perplejidad en el proceso de desarticulación a que los sometió el programa didáctico del funcionario. Se desrealizarán, negarán su propia realidad, finalmente, antes que admitir la pérdida de la realidad exterior. Se convertirán en fantasmas, en piezas de un universo de pesadilla en el que todo será consistente, salvo la conciencia del sujeto soñador.

La secuencia mayor del relato busca así funcionar como un corte horizontal practicado en un síndrome de la sociedad argentina contemporánea. Traduce en sus términos la naturaleza del exilio interior; construye un simulacro fictivo con las líneas de tensión, los procedimientos y los efectos abribuibles al modelo. En este corte horizontal, simulacro y modelo, cualquiera sea el grado de persuasión con que se presentan, pueden reconocerse también como parte de un síndrome general de la

sociedad política de este siglo, y aceptar en consecuencia todas las analogías y asociaciones que esta inclusión supone. Las alternancias realístico-alegóricas del discurso autorizarán una y otra lectura.

Pero este corte horizontal, como ya se anticipara, no cubre todas las instancias narrativas de *El vuelo del tigre*. Insinuada apenas en la secuencia mayor, revelada con franqueza en su recodo último, una escisión vertical vendrá a disponer una distinta organización del relato y a trazarle una inesperada diagonal de tiempo a la historia que en el mismo estaba siendo contada. El discurso realístico-alegórico será sustituido por otro en el que no costará descubrir las trazas de lo real-maravilloso. La crónica de la familia Aballay, que codificaba la historia de un síndrome de la sociedad argentina, y por contigüidad, la historia de un síndrome de la sociedad política contemporánea, codificará ahora la historia de las poblaciones indígenas, dispersas a lo largo y a lo ancho de América, encapsuladas en sí mismas, cristalizadas en la persistencia de un exilio interior que se computa por siglos.

En la figura del abuelo, el más viejo de los varones de la familia Aballay, se producirá el cruce de estos dos planos y su impregnación recíproca. Indio, campesino, trasplantado tardíamente a la cultura del hombre blanco, el abuelo sufrirá en su momento, como el resto de la familia Aballay, la presencia autoritaria del Percusionista y los efectos de su programa didáctico. Perderá, como ellos, la lengua y la memoria del grupo, pero a diferencia de sus hijos y de sus nietos, sabrá que esa lengua no era sino su segunda lengua, y esos recuerdos los huéspedes de sólo una franja de su memoria.

Arrinconado, acosado, condenado a morir de inanición, el viejo irá elaborando en su retiro solitario, lentamente, la certeza de que otros Percusionistas vinieron en otros tiempos con la misma finalidad de despojo. Volverá a oír las voces que escuchó en la infancia; ensayará, o creerá ensayar, remotas formas de conocimiento; se decidirá con ellos, o creerá decidirse, a ofrecer su batalla última contra el opresor.

El discurso narrativo se desengancha en este punto de toda función articulativa y estalla en la presentación de un estadio de pura fantasía. El abuelo podrá convocar a los pájaros y lograr que arrebaten en su vuelo al odioso funcionario. En Hualacato se desbordarán las compuertas del cielo, y ese diluvio arrastrará a todos los Percusionistas enquistados en el pueblo y a sus cómplices. Lavará a Hualacato de todas las iniquidades cometidas y de todas las riquezas acumuladas en nombre del orden.

Deliberadamente, este estallido sustrae al texto de toda intención apologética o lo previene al menos de los riesgos y las inferencias de una lectura frontal. Proliferación de un lenguaje mítico reconstruido por el viejo en sus instantes de agonía, o simple explosión compensadora de las esperanzas del grupo: cualquiera de estas lecturas hallará sus vías de legitimación, y cualquiera se revelará, a la postre, parcial e intercambiable. La lectura que recupera la coherencia del texto, sin embargo, la que vuelve transparente la naturaleza política de un proyecto que no puede tener sino resonancias políticas, se encuentra por debajo de esos esplendores. Es es la resistencia del viejo Aballay en donde se encuentra el núcleo informador del relato; es en la resistencia y en los modos de resistencia de una sociedad que fue también abusada y despojada de sus atributos, en donde se encuentran los signos de interpretación transferibles. Y resistir consiste (en la otra punta de la experiencia del exilio), en crear

una cultura de la resistencia, en inventar una estrategia de rescate, en salvar de alguna manera, en algún estrato, en algún repligue, las señas de la memoria colectiva y de la lengua. El repertorio de pertenencia al grupo. La identidad. En entregarse, tal vez, como sugiere el viejo desde sus hábitos de campesino, a abrir trampas para que entre y salga el tiempo y las cosas que en él se ocultan. En volver todo lo atrás que se pueda para que en una de esas, en sus propias palabras, «entrampemos a esos dioses del monte que nos quedan, que se esconden miedosos todavía, que andan por ahí demorándose en el barro o en la nieve».

ADOLFO PRIETO
Dept. of Foreign Languages
University of Florida.
GAINSVILLE, Fla. U.S.A.

Cine iberoamericano en Huelva

Desde hace ya varios años, asistimos al Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, que en 1984 ha entrado —vigorosamente— en su décima edición. También son varios los comentarios que en estas páginas le hemos dedicado, por considerar que posee (entre otras virtudes) la de constituir el puente más asiduo y orgánico entre España y las cinematografías iberoamericanas. Junto con Biarritz (Francia) y La Habana (Cuba) es el único certamen dedicado exclusivamente a estas cinematografías, unidas por un destino cultural que, pese a su diversidad, tiene una enorme importancia y rasgos propios nada comunes. De estos festivales, Huelva fue el primero, el que abrió un camino necesario que rompió con un aislamiento apenas interrumpido, hace mucho, por las ya desaparecidas semanas de Santa Margheritta y Sestri Levante, en Italia.

Esta labor que desempeña Huelva no oculta las dificultades de difusión que encaran los cines del continente latinoamericano, no sólo en Europa (donde a veces obtuvieron un eco paternalista), sino en sus propios ámbitos. A partir de este pórtico, cordial y comprensivo, todos esos films que intentan una aventura y que buscan un destino en las carteleras del mundo, tienen una andadura difícil, que no sólo depende de sus méritos —a veces muy notables—, sino de una compleja red de intereses comerciales que dominan la explotación internacional.

En lo que toca al festival mismo, su trayectoria ascendente es visible: desde el cine club de Huelva (dirigido por el mismo José Luis Ruiz) que hace diez años se propuso convertir sus sesiones de proyección en una semana de cine —que por obvias razones históricas eligió Iberoamérica como especialización— hasta el actual festival, ha edificado una imagen de rigor que no obstaculiza su inicial amical, más cordial que solemne. No sólo es uno de los mejores de España, sino —como dice José Luis Ruiz, su creador— ha llegado a ser hoy «junto al de La Habana, uno de los festivales especializados de mayor resonancia en el mundo».

La X edición

En el Festival intervinieron esta vez (en la sección a concurso) trece países iberoamericanos, incluyendo por primera vez a Estados Unidos, que hizo el número catorce con un film, *El norte,* que participa de las dramáticas emigraciones de frontera. Una sección informativa, una monográfica (dedicada esta vez a Brasil), la «Visión 84», que agrupa films premiados en otros festivales (y, por tanto, de países diversos, desde Francia a Grecia); la sección «Diez años de Festival» que recordó las películas premiadas en ediciones anteriores; la sección infantil y el esperado homenaje a Emilio Fernández, completaron el nutrido programa. Destacó asimismo una mesa redonda dedicada a Julio Cortázar y el cine, ilustrada con tres films argentinos de Manuel Antín basados en relatos del gran escritor desaparecido. Actividades complementarias, algunas de ellas previas a las fechas del Festival en sí (que transcurrió del 1 al 8 de diciembre) fueron un recital poético-dramático de Graciela Dufau, actriz argentina; un festival de vídeo «Musical Brasileño»; un encuentro con Fernando Sánchez Dragó:

FESTIHUELVA

DIARIO DEL X FESTIVAL DE CINE IBEROAMERICANO **4**



ENTREVISTAS CON:

- Jaime Camino
- Antonio Flóres
- Juan José Jusid
- Consuelo Vidal
- Juan Piquer

El Mercado del Film
Las Películas de hoy

«Horizonte 92. El sueño americano entre la utopía y el apocalipsis»; el Primer Certamen Iberoamericano de Cine Infantil y Juvenil (en la primera quincena de noviembre); una exposición de tres fotógrafos mexicanos y una exposición y taller de *cómics* de Mauricio de Sousa.

Como era de esperar, la figura legendaria y ya bastante achacosa, por desgracia, del famoso cineasta mexicano Emilio Fernández, congregó una especial expectativa. Posando como reliquia, venciendo la edad y el olvido con profusas libaciones, el «Indio» (ochenta años) desgranó sus habituales diatribas sobre el comercio que degrada el cine actual. Se exhibieron varias de sus películas, entre ellas su célebre *María Candelaria* (1943), *Flor silvestre* (1943), *Salón México* (1948) y *Pueblerina* (1948), destacándose el interés intacto de las tres últimas (infravaloradas en su tiempo) por sobre el estatismo esteticista de la primera.

Films en concurso

Desigual, pero rico en matices auténticos, fue el panorama de películas en concurso, que esta vez contó con obras de Argentina, Brasil, Bolivia, Colombia, Cuba, México, Portugal, Estados Unidos y Venezuela. El cine argentino, que acaparó —ex equo— los premios del jurado, presentó *Asesinato en el Senado de la Nación,* de Juan José Jusid y *Los chicos de la guerra,* de Bebe Kamín.

La primera es la historia de un crimen político acaecido en Buenos Aires en la década del treinta, motivado por una resonante denuncia parlamentaria de los negocios sucios de los frigoríficos ingleses en alusión con un vergonzoso tratado de carnes entre el Gobierno conservador de entonces y Gran Bretaña. Con ese fondo de sometimiento a intereses extranacionales y turbios manejos políticos, el relato —basado en hechos auténticos— dibuja ante todo la figura del asesino, torvo, fanático y servil matón, ex-policía, instrumento, a su vez, de figuras conspicuas del caudillismo. Pese a su lejanía, la historia tiene visibles coincidencias generales con épocas recientes de triste memoria. El film de Jusid (director de *Espérame mucho,* premiado en el Festival de 1983) es un relato intenso y bien construido, con una interpretación excelente y una ambientación brillante.

Los chicos de la guerra trata un tema candente y doloroso: la catastrófica guerra de las Malvinas y su criminal conducción por parte de la dictadura militar argentina. Basado en un libro periodístico de Daniel Kon, el film refleja los hechos a través de una serie de adolescentes que sufren las consecuencias de la torpe aventura militar. Más acertado en las trayectorias individuales de cada personaje en la etapa previa a su ingreso en el servicio militar que en su entrada concreta en batalla, *Los chicos de la guerra* tiene visibles altibajos en la estructura de su relato y en el análisis del proceso, pero impresiona por su dramática visión de los engranajes sociales de un momento crucial de la historia argentina contemporánea.

En 1967, el director brasileño Carlos Diegues, uno de los fundadores del *cinema novo,* realizó *Ganga Zumba,* inspirado en uno de los líderes negros de la república de Palmares, fundada por esclavos insurrectos contra los colonizadores portugueses en el

siglo XVII. Casi veinte años después, Diegues retorna en forma más amplia el episodio de esta increíble historia de una búsqueda de la libertad en *Quilombo*. El tono buscado es una épica sensual, de vistoso colorido y ritmo musical. El resultado, sin embargo, es bastante decepcionante y se acerca más a la revista musical folklórica que a una visión casi brechtiana que parecía estar en su objetivo.

Otra de las desilusiones «importantes» (porque se trata de obras ambiciosas, no carentes de interés), fue la *Eréndira* de Ruy Guerra, según el guión original, luego convertido en novela, de Gabriel García Márquez. Guerra, director mozambiqueño criado en Brasil, tuvo un lugar importante en el desarrollo del *cinema novo,* sobre todo, con *Os fuzis* (1964). Su cine, oscilando entre la exuberancia pasional y el documento político, intenta con la *Eréndira* la difícil pero fascinante senda del absurdo y lo mágico. Algunas veces lo logra, especialmente en las primeras secuencias. Pero, a menudo, le sucede lo mismo que a su protagonista, la espléndida actriz griega Irene Papas: queda fuera de la magia y cae en un grotesco desubicado. Bella ambientación, música y fotografía en un film que sólo parcialmente alcanza a traducir el humor poético y fantástico de la historia original. Quizá sucede que García Márquez es mejor escritor que guionista. Uno podría preguntarse también si el internacionalismo de estos proyectos —autor colombiano, director formado en Brasil, protagonista griega, escenarios mexicanos, producción franco-alemana-mexicana— no influye en una hibridez que sin poder alcanzar una validez universal se queda en un extraño clima de país de ninguna parte.

También ambiciosa, pero frustrada por unos medios materiales excesivamente pobres, resultó *Amargo mar,* film boliviano de Antonio Eguino, que junto a Jorge Sanjinés representa el cine más valioso de su país. *Amargo mar* es una obra de revisión histórica sumamente polémica: trata los inicios de la guerra con Chile, a la cual luego se sumó Perú y que concluyó con la ocupación de Lima y la pérdida del litoral boliviano del Pacífico. Las sórdidas motivaciones económicas y comerciales, la complicidad de ciertos jefes bolivianos en la derrota, revelan una historia diferente a la conocida y que Eguino reivindica como verdadera. Lamentablemente, el notable realizador de *Chuquiago* no tiene los recursos necesarios para hacer un film de época y el relato padece elementalidad y enfatismo en su interpretación.

Jaime Humberto Hermosillo es uno de los cineastas más apreciados en México, por la coherencia e interés de su temática, casi siempre referida a situaciones límite de personajes aprisionados por la soledad, el sexo y las represiones sociales. Pero su originalidad como autor no parece ir unida a una similar capacidad de expresión; sus films adolecen de una plomiza chatura visual y una singular carencia de imaginación cinematográfica, que resulta difícil justificar como una opción deliberada de «puesta en escena» neutra. *El corazón de la noche* es un buen ejemplo de lo dicho: es la historia de amor entre un modesto maestro de escuela de conducción automovilística y una joven muda protegida por un misterioso ciego... Poco a poco se descubre detrás una verdadera hermandad de minusválidos de distinta especie (algunas impresionantes) que impedirán la unión de uno de los suyos con un «normal». El relato es bastante original y fascinante, pese a sus similitudes con el *Informe sobre ciegos* de Sábato y *La guerra del cerdo* de Adolfo Bioy Casares, pero el film, correctamente realizado,

resulta de una pobreza expresiva que con mucho trabajo podría tomarse por distanciamiento. Como es muy probable que nunca se estrene en España, puede contarse el final, que por otra parte es previsible: cuando el jurado de inválidos sentencia la separación de los amantes, el joven adopta la antigua sentencia política: «Si no puedes vencerlos únete a ellos». Y se arranca los ojos. El final, sardónicamente feliz, muestra a la muda como esposa lazarillo del reciente ciego.

En la sección informativa, hubo otro film mexicano de similares características: asunto interesante y tratamiento de gran pobreza formal; *El otro,* de Arturo Ripstein (uno de los realizadores mexicanos de mayor empeño artístico) trata la extraña historia de una doble personalidad. Entre fantástico y psicológico, el relato se desliza con un clima alucinante que raramente consigue surgir en medio de una «mise en scène» elemental y una interpretación de melodrama mexicano de los años 50. Deseadas o no, estas imágenes de pobre expresividad consiguen (o no pueden evitar) que la historia sume el delirio surreal y el melodrama estilizado. Una revisión de los créditos puede explicarlo: el cuento original es de Silvina Ocampo y el guión de Manuel Puig.

Las películas cubanas a concurso decepcionaron considerablemente: si *Los pájaros tirándole a la escopeta,* de Rolando Díaz, se salva de una crítica mayor, es porque carece de pretensiones trascendentales y logra una comedia divertida, sin mensajes forzados y fresca naturalidad. *Habanera,* de Pastor Vega, que intenta sumar el drama de la pareja y los coflictos entre los sexos al dilema moral de una piscóloga que descubre que una de sus pacientes es amante del marido, desemboca ambiciosamente en el ridículo. *Habanera* es un film fallido y lamentable, pero su caso parece representar un dilema de todo el cine cubano actual, que intenta acercarse a problemas humanos y psicológicos individuales, más complejos, sin abandonar una línea ideológica que funciona apriorísticamente. El resultado, lamentablemente, suele ser maniqueo y artificioso. No parece ser únicamente resultado de un sometimiento a dogmas; basta ver *Hasta cierto punto,* de Tomás Gutiérrez Alea (el gran director de *Memorias del subdesarrollo* y *La última cena)* para ver cómo las mismas opciones ideológicas cubanas dan un resultado más profundo y auténtico. El film —la historia de un guionista que descubre que la realidad es menos moldeable que lo que cree el oportunista director del futuro film que están preparando— no sólo está hecho con talento, sino que plantea lúcidamente el problema de todo el cine cubano actual: lo inauténtico es siempre falso, aunque venga santificado por el mensaje.

Gregory Nava, de origen americano y vasco, se crió en el frontera entre México y Estados Unidos, por lo cual conoce por experiencia propia los problemas sociales y étnicos que comporta tal vecindad. Su film *El Norte* es fruto de dicho conocimiento del choque entre dos culturas y dos lenguas diferentes. En realidad, Nava llevó más lejos el drama de esa migración constante hacia el gran vecino próspero del norte. La historia arranca en Guatemala, donde se vislumbra fugazmente el genocidio maya practicado por el ejército de ese país. Dos hermanos huyen de su aldea luego que sus padres mueren asesinados por las patrullas. El resto del film, en tres partes muy delimitadas, describe el paso de los jóvenes por México y, por último, su experiencia en el «Norte», como inmigrantes indocumentados. Aunque todo el film respira una cierta pátina paternalista y una factura muy americana, los problemas expuestos son

auténticos y están llevados sin concesiones finales; entre el drama y el humor, el film transcurre con solvencia y evidente efecto en el público. *El Norte* obtuvo precisamente el premio que otorgan en Huelva los espectadores, además de otra mención del jurado.

Diles que no me maten, primer film argumental del joven director venezolano Fredy Siso, es una adaptación del relato de Juan Rulfo, una historia rural de muerte y venganzas que borra fronteras entre realidad y sueño. Siso maneja un complejo relato fílmico donde superponen tiempos diferentes. No siempre logra equilibrar su estructura expresiva, pero es una primera experiencia que huye de la facilidad.

En el lugar del muerto, de Antonio Vasconcelos, fue el aporte del escasamente conocido cine portugués, que en ediciones anteriores había dado muestras de notable inquietud artística. En este caso, el objetivo parece casi opuesto: una tentativa de hacer cine comercial bien confeccionado, «a la europea». En este caso, un «thriller» correcto, pero no demasiado original.

Por fin, el cine colombiano, poco conocido dentro del ámbito de los festivales y con una producción escasa en número, dio una sorpresa notable. En Huelva se habían visto ya films colombianos, pero eran documentales, algunos excelentes, como *Gamín,* de Ciro Durán y *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro,* de Jorge Silva y Marta Rodríguez. El cine «de ficción», sin duda, requiere estructuras de producción diferentes, con actores y escritores capaces de construir historias. *Cóndores no entierran todos los días,* de Francisco Norden, se basa en una novela que relata los sucesos posteriores al asesinato del líder popular Gaitán, en 1947, que desencadenó el célebre «Bogotazo». Posteriormente, las seculares rivalidades entre los partidos tradicionales, conservador y liberal, llevarán a una virtual guerra civil con cientos de miles de muertos y confusas motivaciones. El film toma un episodio inicial: la formación de grupos instigados por el partido conservador para eliminar liberales en las zonas rurales. Estos asesinos a sueldo eran llamados los «pájaros», y su jefe más famoso, «el Cóndor». Con rigor y un voluntario ascetismo que acrecienta la violencia de los hechos y que nunca es enfatizada, el film de Norden se centra en la extraña figura del Cóndor, un hombre aparentemente sumiso, fanático y religioso, cuya mansedumbre aparente desemboca al fin en una fría orgía de sangre. *Cóndores no entierran todos los días* fue, sin duda, una de las obras más sólidas y atractivas del festival.

Monográfica de Brasil y sección informativa

La cinematografía brasileña es una de las más poderosas e interesantes industrias del continente iberoamericano desde hace algunos años. Aún persisten, dentro de una producción numerosa y a menudo con fines estrictamente comerciales, ciertos rasgos expresivos heredados del gran movimiento del *cinema novo:* soltura narrativa, acercamiento a la realidad, preocupación por los problemas sociales.

La sección monográfica brasileña de Huelva ofreció un panorama muy variado, desde la comedia humorística hasta el policial, el film político directo y el drama rural. Películas como *Noites do sertao,* de Carlos Prates Correia; *Inocencia,* de Walter Lima Jr., o *Nunca fomos tao felices,* de Murillo Sales, revelan la variedad y las virtudes propias de un cine muy vital. Pero fue Nelson Pereira dos Santos, el gran iniciador del *cinema*

novo y autor del clásico *Vidas secas,* quien ha retornado con una obra de auténtica grandeza: *Memorias do carcere,* basado en el libro homónimo de Graciliano Ramos. El gran escritor brasileño estuvo preso, en efecto, cuando durante el primer gobierno —pronto dictatorial— de Getulio Vargas, se reprimió con dureza una contestación política al régimen. A la cárcel fueron políticos liberales, izquierdistas, escritores de variada posición y hasta militares comunistas. La experiencia narrada por Graciliano Ramos en una novela —testimonio escrito en sus prisiones, perdida y luego reescrita— se refleja en el film de Nelson Pereira con una riqueza coral tan compleja como aparentemente sencilla, que consigue la proeza de que una obra que dura casi tres horas parezca breve. *Memorias do carcere* es, sin duda, una de las películas más importantes realizadas en Brasil y una lección de lúcida autenticidad para el frecuentemente vacío cine actual.

Tupac Amaru, coproducción peruano-cubana de Federico García; *Se permuta,* de Juan Carlos Tabio, y la ya citada *Hasta cierto punto,* de Gutiérrez Alea, ambas de Cuba; *Rafael Alberti: un retrato del poeta,* documental realizado en Italia por el mítico cineasta argentino Fernando Birri y *Cuarteles de invierno,* interesante pero irregular film de Lautaro Murúa basado en la novela de Osvaldo Soriano, completaron lo más interesante de esta muestra informativa.

Visión 84

Un complemento atractivo del Festival de Huelva, especialmente pensado para el público local, que como suele suceder en provincias, no accede habitualmente a todos los estrenos internacionales (aunque esto es un problema habitual de la exhibición comercial española, dominada por el consabido material americano del norte) es una sección destinada a films premiados en otros certámenes. En esta ocasión destacó, por ejemplo, un film de la gran directora húngara Marta Metzaros: *Naplo, diario íntimo,* premio especial del Jurado en Cannes. Es la historia de una adolescente que pasó la infancia en la Unión Soviética, durante la guerra. Su madre ha muerto y el padre ha sido arrestado por disidencias políticas con el régimen de entonces, dominado por el stalinismo. Con frecuentes y admirables «flashbacks», el relato muestra el rechazo frente a su madre adoptiva, activa militante, dura y dogmática. Con un rigor implacable en su sobriedad emotiva, el film se convierte en un testimonio del dogmatismo imperante en los años 50. Para mostrarlo, junto a la historia íntima, le basta a Marta Metzaros insertar inoportunamente imágenes de ceremonias y fiestas dominadas por el culto a Stalin. Esos trozos documentales revelan tanto la deformación ideológica del socialismo como la horrible parafernalia que conlleva.

Los herederos, del austríaco Walter Bennet, muestra un extremo opuesto e inquietantemente simétrico: el auge reciente de cierto neofascismo inspirado en el pasado nazi que encuentra un siniestro eco en la juventud germánica actual. *Rembetiko,* del griego Costa Ferris, es un atractivo film inspirado en una famosa cantante de la canción folklórica del mismo nombre; melodramática y exuberante, llena de una música fascinante y, al parecer, en trance de desaparecer, esta historia está acotada por los sucesos políticos de un largo período, incluyendo la guerra y la ocupación alemana.

El rey de la China, film francés de Francis Cazeneuve, retrata la amistad entre un comerciante en objetos que multitud de «clochards» recogen en la basura de París y un extraño vagabundo con un trágico pasado. Con una poesía ácida y marginal como sus personajes, Cazeneuve obtiene un relato fascinante, con un curioso parecido con los viejos films franceses del realismo negro, a la manera de Marcel Carné. Pero esta ópera prima no es una imitación nostálgica del pasado y tiene una personalidad propia. Estos fueron los films más notables de una sección que se completó con *Sonatine* (Canadá), de Michel Lanclòt; *Man of Flower* (Australia), de Paul Cox y dos películas checas de Jirí Svovoda: *Cita con las sombras* y *Fin del caserío Berhof,* dos obras densas, algo farragosas, de un formalismo exasperado, ambas dominadas por el recuerdo de la guerra.

Cortázar y el cine

Un homenaje al gran escritor Julio Cortázar incluyó una mesa redonda, donde se destacó su vinculación literaria y personal con el cine y la exhibición de tres películas basadas en relatos suyos: *La cifra impar, Intimidad de los parques* y *Circe,* las tres dirigidas en los años sesenta por el director argentino Manuel Antín, y que fueron las primeras que se inspiraron en obras del autor de *Rayuela.*

En la mesa redonda participaron el novelista mexicano Arturo Azuela, el crítico literario Andrés Amorós, la profesora de la Universidad Hispalense Carmen Mora, la ex esposa y agente literario de Cortázar, Ugné Karvelis, la actriz argentina Graciela Dufau (que cerró el acto recitando algunos textos y poemas del autor) y el crítico de cine José Agustín Mahieu.

Arturo Azuela leyó un texto suyo escrito luego del entierro en París de Julio Cortázar; Amorós destacó la deliberada utilización de un lenguaje influido por las imágenes cinematográficas; el autor de estas líneas se refirió especialmente a la forma en que los cineastas que adaptaron relatos de Cortázar trataron de hallar equivalencias fílmicas a su universo literario, y Ugné Karvelis, junto a anécdotas personales, enumeró diversas circunstancias de la relación del escritor con los films realizados y de varios intentos no llevados a cabo, entre ellos los proyectos de filmar *Rayuela* y *Los premios.* Todos coincidieron en recordar la atracción del autor por el cine, como espectador apasionado y escritor interesado por el lenguaje cinematográfico.

Ugné Karvelis exhibió, además, un film en vídeo realizado en Buenos Aires sobre su texto de *Cómo subir una escalera,* y, más tarde, una breve película en Super 8, muda, escrita e interpretada por Cortázar. Asimismo, habló del proyecto de creación de una Fundación Julio Cortázar, propiciada por Jaime Salinas, que reunirá manuscritos, textos, testimonios y objetos de y sobre el gran escritor desaparecido.

La vigencia de su obra y el entusiasmo que despierta, sobre todo en los jóvenes, pudo registrarse en esta misma mesa redonda, realizada un domingo por la mañana. Caso bastante insólito, la sala de la Casa de la Cultura de Huelva rebosaba de público. La emocionada y emocionante lectura de *La patria,* poema de Cortázar leida al final del acto por Graciela Dufau, provocó una ovación difícil de olvidar, por su espontaneidad despojada de formalismo.

También un mercado

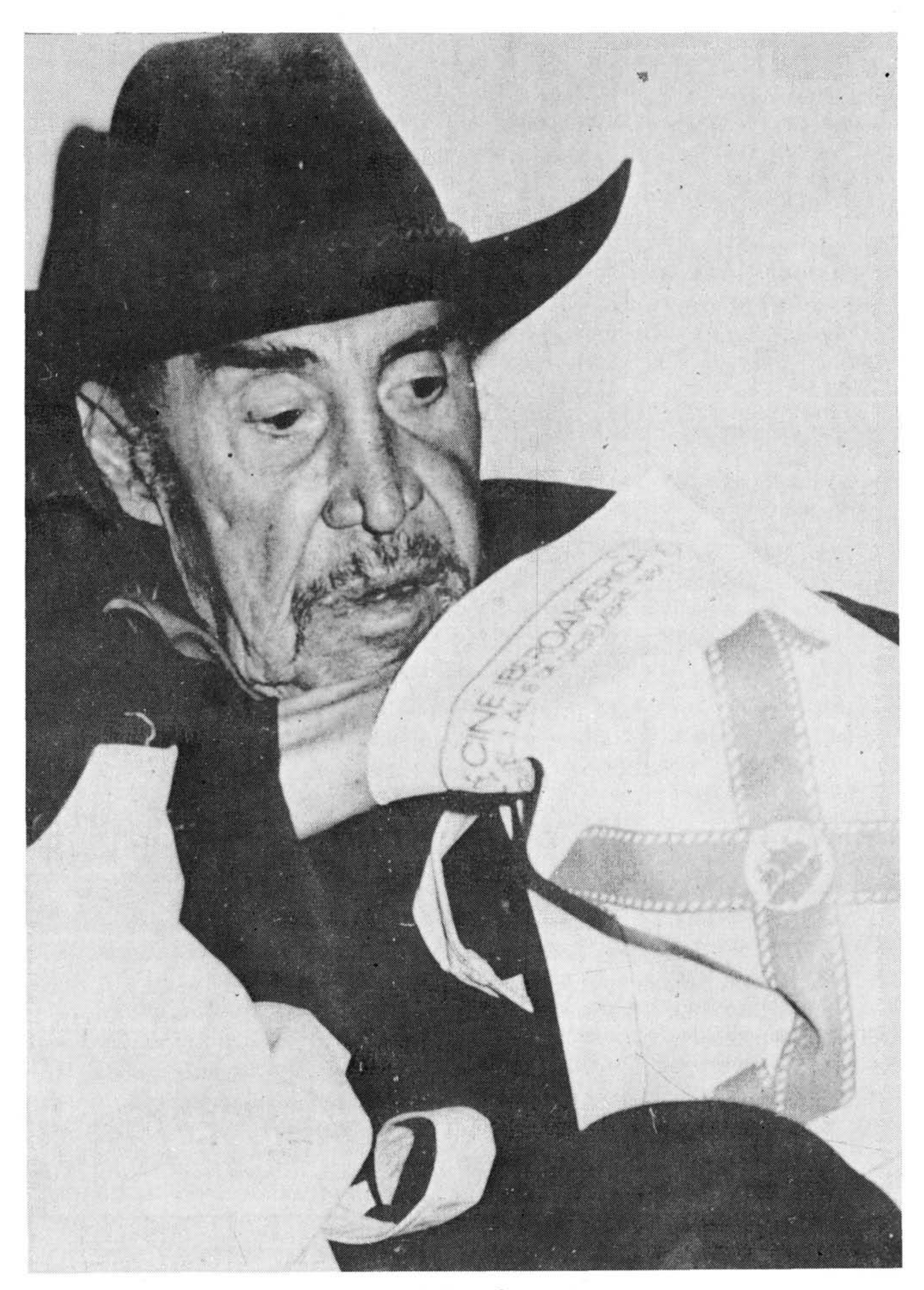
Ya se sabe que los festivales de cine añaden a sus propósitos artísticos y competitivos, al intercambio cultural y a la comunicación entre cineastas, un mercado de films. Con frecuencia, ese carácter mercantil atrae más que los otros, que se convierten en una fiesta destinada a exhibir productos, como cualquier feria industrial. Después de todo, no es como para rasgarse las vestiduras; los cineastas necesitan dinero, los artistas tienen que vivir, y mientras no se invente otro medio (el éxito es ley hasta en cinematografía estalizada), la única posibilidad de expresar ideas y mensajes estéticos es vender las películas. El secreto, ya se sabe, es no venderse a sí mismos, cosa muy dura, que exige una voluntad de hierro y especial talento. El cine es un arte muy caro, que por suerte no es una máquina de hacer negocio con fórmulas infalibles, porque si así fuese, ya habría desaparecido como arte.

Huelva también ha incorporado su mercado de films, que en esta última edición ha sido muy concurrido. Ojalá que sirva para difundir el cine iberoamericano, que necesita desesperadamente apuntalar sus finanzas. Y si sirve al mejor cine, el más talentoso y honesto, tanto mejor. Uno de los rasgos positivos de estas cinematografías, aun de las que poseen una industria como Argentina, Brasil y México, es que a menudo tienen al negocio como medio de hacer películas y no a la inversa (con las sabidas excepciones, como es natural). De esta distinción entre objetivos ha surgido siempre el cine que importa, aquel que se justifica cuando surge el mágico fenómeno de una obra que enriquece la sensibilidad del hombre, que descubre la aventura de la creación.

Films españoles en Huelva

Pocas veces han concurrido al festival onubense películas españolas valiosas. Esto no es casual, ya que la reglamentación del mismo, como es habitual, especifica que no pueden competir obras estrenadas en el país sede. Las fechas de Huelva (diciembre de cada año) hacen que la mayoría de las películas importantes hayan sido estrenadas. En esta edición concurrieron dos films: *Un par de huevos,* gruesa comedia de Francesç Bellmunt, hablada en catalán, y *Muñecas de trapo,* de Jorge Grau, película con ciertos imperativos comerciales que no consigue superar el buen hacer fílmico del realizador.

Sahara, de Antonio R. Cabal, que se vio en la muestra informativa, es una simpática comedia de aventuras rodada azarosamente en el desierto africano, con un comienzo aparentemente frívolo, que crece luego hasta lograr un desenlace poco común; además, posee un acercamiento inusualmente auténtico a ciertas tribus tuaregs vistas sin ánimo pintoresquista. En cambio, fue poco afortunada la presencia de las películas inéditas elegidas para la inauguración y clausura del festival. *El balcón abierto,* dramáticas de García Lorca, es, por lo menos, desafortunada. *Jarabo,* de Juan Antonio Bardem, es parte de una serie realizada para la televisión, donde cada film ilustra un film de Jaime Camino que propone una libre interpretación de ciertos poemas y piezas crimen famoso. Este destino funcional no impide que el resultado sea poco feliz, muy lejos de las mejores obras del realizador de *Calle Mayor.*



Indio Fernández

Final: el destino de los festivales

Como se desprende de lo dicho, Huelva ha resuelto felizmente una de las disyuntivas que aquejan a la mayoría de los certámenes del género: mantener el antiguo estilo de fiesta y lujos estéticos, con el vasto tinglado de mercado internacional como fondo (donde nadie supera a Cannes) o fijarse un destino especializado independientemente de presiones comerciales. Huelva ha elegido este último camino, que a la vez sirve a las necesidades culturales de la vasta comunidad iberoamericana. Esto explica su éxito, así como San Sebastián, arrastrando una tradición de festival grande que nunca pudo alcanzar las magnificencias de Cannes o Venecia, se ha sumido en una crisis irresuelta. Perdido su carácter competitivo (que al parecer puede recobrar, pero cambiando profundamente su estructura y cumpliendo ciertas draconianas exigencias de los productores internacionales) este viejo festival deberá elegir entre la fiesta-mercado o la especialización, no se sabe aún cuál. También las grandes ferias de vanidades necesitan imaginación.

JOSÉ AGUSTÍN MAHIEU
Cuesta de Sto. Domingo, 4, 4.º dcha.
28013 MADRID.

ESTUDIOS DE HISTORIA DEL PENSAMIENTO ESPAÑOL

JOSE ANTONIO MARAVALL

Las series de estos «Estudios de Historia del pensamiento español» reúnen y distribuyen en tres grupos aproximadamente cincuenta trabajos. En ningún momento se deja de tomar en cuenta, en el plano de la mentalidad de cada época, la conexión con numerosas variables de la vida social, ni de atender a datos comparativos con la cultura de otros países.

SERIE PRIMERA
EDAD MEDIA

La serie primera contiene los dedicados a la Edad Media. Su primera edición apareció en 1967; la segunda, en 1973, con la incorporación de varios títulos nuevos; en la tercera se conservan los mismos, y se han añadido algunas notas al pie de página, con la noticia o el comentario de un cierto número de novedades bibliográficas aparecidas en los últimos años.

SERIE SEGUNDA
LA EPOCA DEL RENACIMIENTO

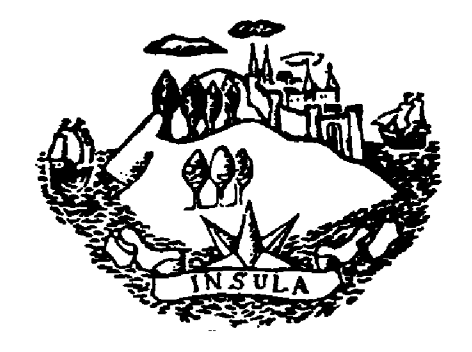
Sale a la luz por primera vez la serie segunda, que contiene trabajos dedicados todos al Renacimiento, desde sus primeras manifestaciones. Dentro del concepto general de la época en Europa, el autor considera el Renacimiento como más propiamente atenido a una fórmula de emulación que de imitación, lo que lleva a iniciar una visión de la marcha de la historia hacia adelante.

SERIE TERCERA
EL SIGLO DEL BARROCO

Esta serie por primera vez vio la luz en 1975 y, agotado hace ya tiempo, se ha querido esperar a su segunda edición hasta el momento, que hoy llega, de poder dar al público las tres series completas. Este volumen III recoge los estudios sobre el siglo XVII, preferentemente contemplado desde el punto de vista de su concepción como época del Barroco europeo.

Pedidos:

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA
Avda. de los Reyes Católicos, 4
MADRID-3



I N S U L A

Fundada por ENRIQUE CANITO
Director: JOSE LUIS CANO
Secretario: ANTONIO NUÑEZ
Redacción: CARLOS ALVAREZ-UDE

Número 452-453 **Julio-Agosto 1984**

CENTENARIO DE LEON FELIPE (1884-1968)

Artículos de CONCHA ZARDOYA, JOSE ANGEL ASCUNCE ARRIETA, JOSE PAULINO, ALBERTO SANCHEZ, MANUEL ANDUJAR, MILAGROS ARIZMENDI, LEOPOLDO DE LUIS, JULIO LOPEZ, FRANCISCO FUENTES FLORIDO, FRANCISCO GINER DE LOS RIOS y JULIETA GOMEZ PAZ. Poemas de VICENTE ALEIXANDRE y JESUS HILARIO TUNDIDOR.

Además, artículos de LUIS SUÑEN, JAVIER GOÑI, EMILIO MIRO, JULIAN GALLEGO, JOSE LUIS CANO, JOSE A. MUÑOZ ROJAS, JULIO NEIRA, ISABEL BUTLER DE FOLEY, MARY SOL OLBA, FRANCISCO YNDURAIN, JOAQUIN CASALDUERO, JORGE RODRIGUEZ PADRON, ALBINO DABOVE, ALICE HALL, ALBERTO ADELL, ARMANDO LOPEZ CASTRO, ALBERTO FERNANDEZ TORRES y ANTONIO CASTRO; relatos de JULIO RICCI y JOSE CARLOS CATAÑO; poemas de JAIME SILES; ilustraciones de RICARDO ZAMORANO, y notas de lectura de MILAGROS SANCHEZ ARNOSI, GUILLERMO CARNERO, JOSE MANUEL LOPEZ DE ABIADA, ARTURO RAMONEDA SALAS y MARIANO ANTOLIN RATO.

Un volumen de 32 págs., 435 × 315 mm., 600 ptas.

Precio de suscripción:

	ESPAÑA	EXTRANJERO
Año	2.950 ptas.	3.850 ptas. (29,50 $ USA)
Semestre	1.775 ptas.	2.300 ptas. (18 $ USA)
Número corriente	295 ptas.	385 ptas. (2,95 $ USA)
Año atrasado	3.700 ptas.	4.650 ptas. (35,75 $ USA)
Número atrasado	350 ptas.	465 ptas. (3,60 $ USA)

Redacción y Administración:

Cardenal Cisneros, 65
Teléfs. (91) 445 47 08 (Redacción) y 445 47 16 (Administración)
28010 MADRID

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Contribución al estudio de la Generación del 27

NUMEROS MONOGRAFICOS

DAMASO ALONSO, núm. 280/282, octubre-diciembre 1973. Colaboran, entre otros: Vicente Aleixandre, Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, Gabriel Celaya, Francisca Aguirre, Félix Grande, Fernando Quiñones, Fanny Rubio, Manuel Alvar, Andrew Debicki, Enrique Moreno Báez, Daniel Devoto, Marcel Bataillon, Rafael Lapesa, José Manuel Blecua, Carlos Bousoño, Alonso Zamora Vicente, Pedro Laín Entralgo y José Antonio Maravall. Un volumen de 730 páginas: 750 pesetas.

PABLO NERUDA, núm. 287, mayo de 1974. Colaboran, entre otros: Félix Grande, Claude Couffon, Luis Sainz de Medrano, Francisca Aguirre, Fernando Quiñones, José Gerardo Manrique de Lara, Jorge Rodríguez Padrón y Alain Guy. Un volumen de 255 páginas: 250 pesetas.

LUIS CERNUDA, núm. 316, octubre de 1976. Colaboran: José Sánchez Reboredo, Luis Couso Cadhaya, James Valember, Maximino Cacheiro, J. C. Ruiz Silva y José María Capote Benot. Un volumen de 246 páginas: 250 pesetas.

JORGE GUILLEN, núm. 318, diciembre 1976 (agotado)

FRANCISCO AYALA, núm. 329/330, noviembre-diciembre de 1977. Colaboran, entre otros: Andrés Amorós, José Luis Cano, Manuel Andújar, Mariano Baquero Goyanes, Ricardo Gullón, Carolyne Richmond, Gonzalo Sobejano, Vicente Llorens, Nelson Orringer y José Antonio Maravall. Un volumen de 391 páginas: 500 pesetas.

VICENTE ALEIXANDRE, núm. 352/354, octubre-diciembre 1979. Colaboran, entre otros: José Olivio Jiménez, Gustavo Correa, Carmen Conde, Leopoldo de Luis, Ricardo Gullón, Eduardo Tijeras, Hugo Emilio Pedemonte, Gonzalo Sobejano, Guillermo Carnero, Enrique Azcoaga, Concha Zardoya, Rafael Ferreres, Fernando Quiñones y Claude Couffon. Un volumen de 702 páginas: 750 pesetas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

N.º 403-405 (enero-marzo 1984)

HOMENAJE A JOSE ORTEGA Y GASSET

Arturo Ardao, Carlos Areán, Gilbert Azam, Julio Bayón, Manuel Benavides, Mario Boero Vargas, Mariano Brasa Díez, José Luis Cano, Manuel Cifo González, Patrick Dust, Máximo Etchecopar, Pelayo Fernández, José Ferrater Mora, Antonio Gallego Morell, Paulino Garagorri, Jacinto Guereña, Juan Luis Guereña, Alain Guy, Flora Guzmán, Zdennek Kourim, Julio López, Evelyne López Campillo, Enrique Lynch, José Antonio Maravall, Blas Matamoro, Franco Meregalli, Javier Muguerza, Luciano Pellicani, Xavier Rubert de Ventós, Amancio Sabugo Abril, Francisco Sánchez Blanco, José Sánchez Reboredo, Félix Santolaria Sierra, Antonio Sequeros, Eduardo Subirats, Paul Teodorescu, Jorge Uscatescu, Francisco Vega Díaz y Alfredo Wedel.

y UN TEXTO DE JOSE ORTEGA Y GASSET

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de .... a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas se compromete a pagar .... (1).
contra reembolso
a la presentación de recibo

.........., ... de .... de 198 ....

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

(1) Táchese lo que no convenga.

PRECIOS DE SUSCRIPCION

		Pesetas	
España	Un año (doce números)	3.500	
	Dos años	6.500	
	Ejemplar suelto	300	
		Correo marítimo $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	30	45
	Dos años	60	90
	Ejemplar suelto	2,50	4
América y Africa	Un año	30	75
	Dos años	60	150
	Ejemplar suelto	2,50	5
Asia y Oceanía	Un año	30	80
	Dos años	60	150
	Ejemplar suelto	2,50	6

Pedidos y correspondencia: Administrador de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. Instituto de Cooperación Iberoamericana. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. 28040 MADRID. España. Teléfono 244 05 80, extensión 396.

Próximamente:

ESCRITOS Y ESCRITORES ANDINOS

Balance del indigenismo • El periodismo peruano del siglo XIX • La canción quechua: simbología e ideología de la mujer andina • Viajeros peruanos por España • El mestizaje en el Perú • Teatro peruano actual • Estudios sobre el Inca Garcilaso, Gabriela Mistral, Francisco García Calderón, Pablo Neruda, Oscar Cerruto, Alcides Arguedas, Julio Ramón Ribeyro, Héctor Tizón, Alfredo Bryce Echenique, etcétera.

Precio de este ejemplar: 300 pesetas.